Annette v. Droste-Hülshoff und die Romantik

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Hans Abele aus Heidelberg

Buchdruckerei Malsch & Vogel Karlsruhe 1928

Referenten: Professor Dr. Fritz Strich

Geheimrat Professor Dr. Carl v. Kraus

Tag der mündlichen Prüfung: 3. Juni 1927

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

Literatur.

Annette v. Droste-Hülshoff: Sämtliche Werke in Verbindung mit Bertha Badt und Kurt Pinthus hg. v. Karl Schulte Kemminghausen, München 1925. (= I 1, 2; II 1, 2; III)

Annette Freiin v. Dr.-H.: Sämtl. Werke in 6 Bdn., hg. v. E. Arens, Lpzg. o. J. (= Arens)

Die Briefe der Dichterin A. v. Dr.-H hg. u. erläutert v. Hermann Cardauns (Forschungen und Funde hg. v. Franz Jostes, Bd. II, H. 1—4), Münster i.W. 1909. (= C — Br)

Hermann Hüffer: A. v. Dr.-H. und ihre Werke, vornehmlich nach dem literar. Nachlaß und ungedruckten Briefen der Dichterin. III. Ausg. bearb. v. H. Cardauns, Gotha 1911.

Carl Busse: A. v. Dr.-H. (Frauenleben IV), 2. Aufl. Bielefeld u. Lpzg. 1904.

Wilh. v. Scholz: A. v. Dr.-H. 2. Aufl. Stuttgt.-Berl. 1923.

Rich. M. Meyer: Deutsche Charaktere, Berl. 1897.

Anna Balkenhol: Das poetische Bild bei A. v. Dr.-H. (Forschungen und Funde a. a. O. Bd. IV, H. 3), Münster i.W. 1916.

Felix Heitmann: A. v. Dr.-H. als Erzählerin. Realismus und Objektivität in der „Judenbuche", Diss. Münster 1914.

Robert Muckenheim: Der Strophenbau bei A. v. Dr.-H. (Forschungen und Funde a. a. O. Bd. I, H. 5), Münster i. W. 1910.

A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jhds. in Neudrucken hg. v. Bernh. Seuffert, 17—19), 3 Bde. hg. v. J. Minor, Heilbronn 1884. (= A. W. Schlegel, Vorlesungen)

A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 4 Bde., Wien 1825. (= A. W. Schlegel Dram. Kunst)

Friedr. Schlegel: 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften hg. v. J. Minor, 2. Bd. Wien 1882. (= Fr. Schlegel Jugendschriften II)

Friedr. Schlegel: Lucinde. Ein Roman, Lpzg. o. J. (= Fr. Schlegel Lucinde)

Caroline: Briefe aus der Frühromantik. Nach Gg. Waitz vermehrt hg. v. Erich Schmidt, 2 Bde. Lpzg. 1913. (= Caroline)

Karoline v. Günderode: Gesammelte Werke hg. v. Leop. Hirschberg, 3 Bde. Berlin-Wilmersdorf 1920/22. (= Günderode)

Novalis: Schriften hg. v. J. Minor, 4 Bde. Jena 1907. (= Novalis)

Wilh. Heinrich Wackenroder: Werke u. Briefe hg. v. Fr. v. d. Leyen, 2 Bde. Jena 1910. (= Wackenroder)

Clemens Brentano: Sämtl. Werke hg. v. Carl Schüddekopf, Bd. V [Godwi], München u. Lpzg. 1909. (= Brentano V)

Joseph v. Eichendorff: Sämtliche Werke histor.-krit. Ausg. hg. v. W. Kosch und A. Sauer, Bd. III, Regensburg o. J. (= Eichendorff III)

Friedrich de la Motte Fouqué: Corona. Ein Rittergedicht in 3 Büchern, Stuttgart u. Tüb. 1814. (= Corona)
Ludwig Tieck: Schriften, 20 Bde. Berlin 1828 ff. (= Tieck Schriften)
Ludwig Tieck: Gedichte. Neue Ausgabe, Berl. 1841.
Jean Paul: Werke, Berlin (Hempel) o. J.
Athenaeum: Eine Zeitschrift von Aug. Wilh. Schlegel und Friedr. Schlegel, Berl. 1798—1800. (= Athenäum)

Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich, 2. Aufl. München 1924.

Auf seltener benutzte Werke wird an der betr. Stelle hingewiesen. Ergibt sich der Name des Verfassers eindeutig aus dem Text, so ist er in den Fußnoten weggelassen.

Von der kritischen Gesamtausgabe der Werke der A. v. Dr.-H. hg. v. K. Schulte-Kemminghausen waren bei Beendigung dieser Arbeit erschienen: I d. I 1, 2; II 1, 2; III. Das darin noch nicht Enthaltene wurde nach der Ausgabe v. E. Arens zitiert, soweit nicht besonders bemerkt.

Wesen und Wandlung der Persönlichkeit.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hatte die Romantik die Vernichtung des Gegenständlichen auf den Höhe- und zugleich Überspannungspunkt geführt. Die reine Geistigkeit, bei ihren letzten Möglichkeiten angelangt, schlug nun ins Gegenteil um. Die ungeheure Emanzipation der seelischen Kräfte — Gefühl und Phantasie — mußte notwendig eine Gegenbewegung hervorrufen, die beim „Jungen Deutschland" in der „Emanzipation des Fleisches" gipfelt. Die äußeren Sinne und mit ihnen die Sachen treten in den Vordergrund. Eine neue Liebe zur Vielgestaltigkeit der Dinge läßt schon im alten Tieck und in Arnim ein unromantisches Verhältnis zur Geschichte aufkommen. Die Zaubernacht der Romantik geht dem Ende zu: die Welt erwacht bei Eichendorff im Morgengrauen aus Verschmelzung und Einheit, beginnt sich zu sondern, zu begrenzen und gegeneinander abzuheben. Apoll, der lichtbringende, gestaltschaffende Gott, kündet sein Kommen an, um des Dionysos nächtliche Herrschaft des Rausches und der Töne abzulösen.

Die Dichtung, den Romantikern Ausdruck ferner Sehnsucht, wird Künderin leidenschaftlichen Wollens, ja Dienerin politischer Tendenz. Einer Dürftigkeit des Lebens gegenüber hatte man Ende des 18. Jahrhunderts ein selbständiges Reich der Kunst aufgebaut. Jetzt dringt eine außerordentliche Fülle neuer Erscheinungen auf den Menschen ein und droht ihn zu verwirren. Durch Steigerung der Aufnahmefähigkeit sucht man die Mannigfaltigkeit zu ordnen, des Ansturms Herr zu werden. Die Romantik hatte der Sprache unbekannte Bezirke der Seele geöffnet, Grenzgebiete und dämmernde Übergänge vom Bewußten ins Unbewußte. Die Droste, ganz Auge, ganz Ohr, gibt namenlos Nichtigem der Sinnenwelt seine Benennung.

Daß man einer neuen Klassik, einer neuen Plastik und Sachlichkeit entgegenging, war nach dem breiten Zerfließen der Romantik unausbleiblich. Da aber jede Klassik zunächst Eindruckskunst ist und die Welt der Dinge gestaltet, wird auch erklärlich, warum sich diese neue Bewegung, die vielleicht einmal die Gesamtbenennung Realismus erhalten wird, als Naturalismus zu Ende des Jahrhunderts in der platten Wirklichkeit zu Tode laufen konnte. Was dort zum Verhängnis wurde, schwebte schon von Anfang an als Gefahr über ihr: entwurzelt zu werden und der Flut der Eindrücke zu erliegen.

Platen hatte sich durch den Aufenthalt in Italien und Mörike durch seine Zurückgezogenheit der willkürlichen und anstürmenden Vielheit der Dinge möglichst zu entziehen versucht. Lenau und Heine waren noch zu sehr Romantiker, um nicht die Außenwelt als Bild ihrer eigenen Stimmung zu vereinheitlichen. Die Droste gehört zu den ersten, welche die neue Zeit mit ihrer ganzen Gewalt zu fassen vermag: für die Stille ihres alltäglichen Lebens gibt es keine größere Einsamkeit mehr; eine außerordentliche Schärfe der Beobachtungsgabe setzt sie der Sinnenwelt voll aus, und ein unerschütterlicher Wahrheitswille verbietet ihr, die Wirklichkeit auszuwählen oder zu vereinheitlichen. Sie war dazu berufen, die Dichtung aus musikalischer Ver-

flüchtigung und subjektiver Empfindung zur Gegenständlichkeit der objektiven Anschauung zurückzuführen, den transzendentalen und magischen Idealismus durch einen sinnegebundenen Realismus abzulösen und das dem Leben entglittene Erlebnis aufs neue mit seinem Urgrund zu vereinen.

Die Romantik war den Weg von außen nach innen gegangen; sie sah nur mit dem geistigen Auge. Die Droste bringt wieder die äußeren Sinne zur Geltung und das leibliche Auge zu der Bedeutung des göttlichen Organs, welches es für Goethe war. Anstelle des Schauens nach dem Sinn setzt sie das Betrachten, ja das Beobachten der Erscheinung. Die Romantik suchte alle Dichtungsgattungen durch lyrische Elemente zu erweichen und zu entstofflichen. Die Droste flicht selbst noch in die Lyrik die Erdigkeit und Schaubarkeit epischer Kunst. Dichten ist ihr Formen faßbarer Wirklichkeit; der Romantik war es ein Aufleuchten des Jenseitigen, Ausdruck des Absoluten, vom Stoffe befreiten Geistes.

Die Droste ist nicht die einzige, der diese Sendung gegeben war, aber sie ist eine der ersten und deutet am weitesten in die Zukunft. Es liegt ein tiefer Sinn darin, daß einer Frau eine so bedeutende Aufgabe bei der Rückkehr der Dichtung zur Erde zuerteilt wurde.

Zwei Stunden von Münster in Westfalen, auf dem Drosteschen Stammschlosse Hülshoff, wurde Annette am 10. Januar 1797 geboren — wie jedes Wesen nicht mit den unbegrenzten Möglichkeiten freier Willkür ausgestattet, sondern mit dem Erbe ihrer Eltern und deren Erwartungen als Gabe und Aufgabe beladen.

In dem durch zu frühe Geburt geschwächten Körper wohnte eine ungewöhnliche Reizbarkeit der Sinne, wie sie sonst nur überfeinerte Kultur ihren Geschöpfen mitgibt. Leibliches Miterleben der Wechsel von Jahreszeit und Witterung wob Annette noch inniger in den Kreislauf der Natur ein, als ihm das Weib schon angehörte. In der elfenhaften, zarten Gestalt mit dem geistigen Blick und den feinen Sinnen glaubte das Landvolk ein geweihtes Wesen zu sehen, dem die Gabe des zweiten Gesichts inne wohne. Zu den Hellsehern, „Vorkieker" nennt sie der Westfale, den „Blassen im Heideland, Mit blonden, flächsenen Haaren"[1], gehörte auch der Vater der Droste, ein wunderlicher, tiefsinniger Mann mit einer Sammlerleidenschaft für Blumen und Vögel, voll Liebe für das Geigenspiel, die Schilderungen ferner und seltsamer Länder und das „gedruckte Blutvergießen"[2]. Von altem Adel, hatte sein Geschlecht schon jahrhundertelang das Truchsessenamt im Domkapitel zu Münster inne. In zweiter Ehe heiratete er eine kluge, mit starkem Wirklichkeitssinn begabte Frau aus der paderbornischen Familie der Haxthausen, deren Stammsitz Böckendorf in den Napoleonischen Zeiten ein Sammelpunkt romantisch-nationaler Gesinnung wurde. Seine Gattin Therese Luise gebar ihm eine Tochter Annette.

Mit dieser Abstammung schienen die großen Züge des neuen Lebens im voraus schon gezeichnet: eine stille Jugend im Elternhause, erfüllt mit einem Unterricht, der jene dilettantischen Fertigkeiten in Wissen und schönen Künsten entwickeln sollte, wie sie den adligen Töchtern des Landes geziemte; ein frühes Eintreten in den geselligen Kreis der Standesgenossen, um bald ebenbürtig zu heiraten. Einer der wenigen Schatten, der die Hoffnungen ver-

[1]) I 1, 225.
[2]) III, 81.

dunkeln könnte, wäre ein langes Dahinleben in einem der zahlreichen Damenstifte für die unverheirateten Töchter der vornehmen Familien. Andersartige Ergebnisse zu erwarten war eben so unüblich, wie es unbillig gewesen wäre.

Doch das Schicksal führte die Droste einen andern Weg. Es versagte ihr auch die frauliche Lebenserfüllung, und sie mußte äußerlich ein mattes, scheinbar zielloses Dasein verbringen. Immer blieb sie die kindlich abhängige und folgsame Tochter ihrer sie überlebenden Mutter, und dieses dauernde Unmündigkeitsverhältnis verwehrte ihr die Verwirklichung einer Lebensidee und die Reife zur Selbständigkeit[3]. Sie hielt am ererbten Glauben fest, verschloß sich als Aristokratin jedem Umsturzgeist und sah den gegebenen als den allein rechtmäßigen Zustand an. Aber aus den volkhaften Tiefen einer Seele, deren sichtbare Lebensäußerungen in ihrer Anspruchslosigkeit und Dürftigkeit die Züge eines Individuums zu verwischen drohen, entwickelte sich eine naturgebundene, wahrhaft große Dichterkraft von einer Herbheit, die der Fraulichkeit zu widersprechen scheint, und einer Erdigkeit, wie sie kaum einem Manne gegeben ist.

Bisher wurde die körperliche Erscheinung der Droste betrachtet und die Aussichten und Ergebnisse ihrer äußeren Schicksale. Jetzt gilt es, die Geschichte der inneren Menschwerdung zu verfolgen, zu sehen, welche Kräfte des Lebens an dem neuen Wesen formen und wie dieses schließlich sich mit seiner Zeit auseinandersetzt.

Gerade bei dem ausdruckslosen äußeren Leben der Droste ist es notwendig, auf das Land und auf die Menschen ihrer Umgebung zu schauen. Dort liegen die einzigen Möglichkeiten, die seltsamen Widersprüche von Leben und Dichtung verstehen zu lernen, von weiter Sehnsucht und engem Sich-Bescheiden und der Verquickung zukünftigen Künstlertums mit überwundener Lebensform.

Der Geist des Elternhauses war frei von allem Zufälligen; er war von so unproblematischer Selbstverständlichkeit, wie ihn nur Jahrhunderte alte Familienüberlieferung hervorzubringen vermag; er war strenggläubig katholisch und mit starken Banden an die Vergangenheit geknüpft, woraus er seine Kraft schöpfte. Adlig war die Gesinnung, also exklusiv und dadurch neuen und umstürzlerischen Ideen schwer zugänglich, aber doch einsichtig und freidenkend genug, um in Resten patriarchalischer Gewohnheiten den Verkehr mit dem Bauernstand, als ihrem Nährboden, aufrecht zu halten. In vielfacher Wurzel war so die Familie mit überzeitlichen Mächten verbunden, aus denen sie die Unbedingtheit ihrer Werte und Masse herleitete und die Unantastbarkeit ihrer Autoritäten: Staat, Kirche und Stand; sie waren ihr durch die Dauer zum Mythos geheiligt.

Die Droste verleugnet niemals diesen Geist, der ihr über eine Erziehungsfrucht hinaus Lebensluft war. Daher trifft sie an Wendepunkten ihres Lebens Entscheidungen mit einer solchen Starrheit, daß Zweifel an ihrem Gefühlsvermögen auftauchen könnten. Aber nicht Mangel innerer Ergriffenheit bringt so befremdend strenge Konsequenz hervor, sondern übermächtige und überindividuelle Bindung an Normen, die der Bedingtheit menschlicher Neigungen und Überlegungen entrückt sind. Die Droste entscheidet nie nach der Stimme ihrer eigenen Brust; sie handelt immer als Vertreterin ihrer Familie, nicht aus dem drängenden Gefühl des Ergriffenen, sondern nach der mahnen-

[3]) Vgl. Brief an E. Rüdiger 14. Dez. 1841 (!) Dtsche. Rundschau hg. v. J. Rodenberg 38. Jg. Bd. CLI, Berlin (1912). S. 279.

den Vernunft des Betrachtenden. Sie verzichtet sogar in ihrem Liebeserlebnis auf den persönlichen Behauptungswillen; ein Roman Levin Schückings, der ihre Gesellschaftsklasse angreift, genügt, um das Band zu ihm auch äußerlich zu zerreißen; das Bild ihres Freundes Junkmann wird durch den Argwohn getrübt, daß er revolutionäre Gesinnung hege, und sie muß Freiligrath zugleich schätzen und benörgeln, seine Gedichte „schön.. aber wüst" finden[4].

Um die kleine Welt des Elternhauses herum liegt die Heimat: nicht ein Stück Natur ist sie, das dem heranwachsenden Menschen täglich vor die Augen tritt, sondern eine zweite Mutter, die ihn aus dumpfer Bindung herausgebärt. Sie wird ebenso zum Schicksal ihres Volkes und ihrer Menschen wie das Unergründliche der Persönlichkeit und das Willkürliche der äußeren Geschehnisse: Westfalen ist der Droste keine Gegend, welche die Laune des Zufalls einem Menschen bestimmen mag; es ist in tiefstem Sinne ihre Heimat, die ihres Blutes und ihrer Seele. Was hätte es für eine Bedeutung für seine Geistesart, wenn Goethe nicht in Frankfurt oder irgend ein Dichter der Romantischen Schule an diesem oder jenem Orte geboren worden wäre? Dem Wesen der Droste aber haftet in den entlegensten Ländern ihrer Phantasie westfälische Erde an den Sohlen. Die Heimat ist Nahrung ihres Keimens, Duft ihres Blühens und Sehnsucht ihres Welkens. Die Fata Morgana der Wüste gaukelt sie ihr als Hoffnungsbild vor die Sinne, und sterbend wünscht sie sich das Geburtsland ihrer Seele zum Grabe ihres Leibes.

Die westfälische Landschaft scheint jene wesensbestimmende Kraft zu besitzen, wie sie unser sinnsuchender Geist mit Vorliebe Gegenden von hervorragender Eigenart zuschreibt. Wir glauben, im Wesen südlicher Menschen und südlicher Kunst den Abglanz des blauen Himmels und der klar geformten Erde zu finden und beim Nordländer die neblige Auflösung der Gestalt. Der Schwabe hat in seiner Art etwas von der bescheidenen Anmut seines Landes und der Bewohner der norddeutschen Küste von der träumenden Tiefe, Phantastik und Wuchtigkeit des Meeres. Ähnlich sehen wir in der Kunst der Droste die schlichte Größe und die herbe Schönheit Westfalens widergespiegelt, bei der Droste besonders deutlich, denn eben in Westfalen war die Wurzel von Adel und Bauernstand in ihrem Mutterboden noch ungelockert, das Blut noch stärker als der Geist und der Brauch heiliger als das Gesetz.

Bei Menschen, deren letzte Bindungen in den Höhen des Geistes und der Ideen geschlossen sind, kann landschaftliche und volkheitliche Verknüpfung als nebensächlich erscheinen, nicht aber bei jenen, wo das außer- und untergeistige Band, das Band der schweren Erde, das stärkere ist. Das Bewußtsein dieser Abhängigkeit, welche sie in den Menschen ihrer Dichtung gestaltet, läßt die Droste dennoch frei sein von jedem Drang, deren Geheimnisse zu ergründen. Die Forderung A. W. Schlegels, „die Natur soll uns aber wieder magisch werden, d. h. wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffern geistiger Intentionen erblicken"[5], wie sie am folgerichtigsten Novalis verwirklicht hat, ist die Grundlage der romantischen Kunst. Die Droste aber sucht nie hinter die Erscheinungen zu dringen. So ist ihr die Gabe des zweiten Gesichts auch kein intuitives Überwinden der Sinnenwelt, sondern visionäre, plastische Vergegenwärtigung von Zukünftigem, hellseherisches Anblicken dinglicher Ereignisse, nicht tiefsinniges Schauen dunkler Kräfte. No-

[4]) C — Br 199.
[5]) Vorlesungen II 62.

valis will am Ende des Heinrich von Ofterdingen in mystischer Einheit alle Gegensätze, auch die der Zeit, vermählen und aufheben, die Fesseln der Wirklichkeit sprengen. Die Droste nennt die mit dem zweiten Gesicht Begabten „die Seher der Nacht, das gequälte Geschlecht“[6]. Sie empfindet das Wissen um Zukünftiges als Fluch und Vermessenheit.

Zwei Frauen wie Caroline Schlegel und Caroline von Günderode erscheinen beim ersten Blick fast als unüberbrückbare Gegensätze. Betrachtet man sie aber vom Standpunkt der Droste aus, so versöhnen sie sich unter dem Gesichtspunkt romantischer Lebenshaltung. Sie stellen seine beiden Seiten dar, die orgiastisch-dithyrambische und die sakral-hymnische, die heidnische und die christliche.

Man hat manchmal den Romantiker viel eher ein schönes Gedicht genannt als einen großen Dichter. Auf keinen trifft dieses Wort einseitiger zu als auf diese beiden Frauen. Sie gehören zur Dichtung durch ihr Leben; sie lebten, was die Männer dachten. Caroline versuchte nicht, künstlerisch zu gestalten, und Günderodes Worte sind nur ein schwaches Flüstern und Stammeln von der Schönheit ihrer Seele. Ihr Dichten bleibt weit hinter ihrem Leben zurück, es ist nur der Widerschein eines zur Poesie gewordenen Daseins. Bei der Droste ist das Verhältnis gerade umgekehrt. In ihrem Werk lebt ihr Wollen und ihr Fühlen lauter, freudiger und leidenschaftlicher auf als in der dürftigen, trockenen Wirklichkeit. Das Herz der Droste ist ohne großen Überschwang; sie vermag nicht, die Gewalt der Triebe zu bejahen. Die beiden Carolinen betrachten ihre Leidenschaften als Bestimmung. Die eine hegt sie mit scheuer Ergriffenheit, der andern geben sie den hinreißenden Schwung. Der Droste vorherrschende Lebensmacht ist der Verzicht, das Aufgeben der Persönlichkeit aus Pflichtgefühl. „Wer sicher ist, die Folge nie zu bejammern, darf thun was ihm gut dünkt..... Wer wolte sich aufopfern, wenn mehr am Opfer ist als der Nahme... Ich glaube an keine Opfer..“, so schreibt Caroline[7], die kein anderes Maß anerkennt, als das in ihr selbst liegt. Hiergegen zu handeln, gilt ihr als einzige Sünde und größter Frevel. Vernunft und Besonnenheit versinken vor dem Glauben an die Untrügbarkeit des Gefühls: „Ich müßte mich verlassen auf mein Herz über Noth und Tod hinaus, und hätte es mich in Noth und Tod geleitet. Das ist mein unmittelbares Wissen, daß diese Sicherheit sicher ist, und könnte sie in mir zerbrochen werden, so müßte sogleich die Vernichtung eintreten“[8]. Weil ihr Gefühl am Leben scheitert, sucht die Günderode den Tod. Caroline kann Familie und Gemeinschaft verlassen, Gesetz, Staat und Sitte in glühender Verachtung mit Füßen treten, wenn die Stimme ihres Innern ruft. Sie stürzt auch den letzten Götzen, wenn sie ihn nicht freiwillig erkor[9]: „Göttern und Menschen zum Troz will ich glücklich seyn“[10].

Zu sich, nach Hause zu finden, ist das Ziel aller romantischen Sehnsucht. Der Weg aber ist ein unendlich weiter: „Die Heimat wird zum Kerker“[11]. Als Suchender durchschweift der Mensch die ganze Welt. Er hat den Bund mit der mütterlichen Erde gelöst, und entwurzelt treibt er seinem Gefühle

---

[6]) I 1, 226.
[7]) I 231.
[8]) Caroline II 62.
[9]) Vgl Caroline I 242.
[10]) Caroline I 220.
[11]) Günderode III 124.

nach. Die Niedersächsin Caroline hat für ihre Heimat nur Verachtung: „Lauter blindes Heidenthum, aber ohne Götzenbilder“[12]. Der Wunsch ihres Lebens ist, „nur einmal im Regen der Orangenblüthen spazieren gehn“[13]. Die Droste glaubt, man müsse enttäuscht von Italien zurückkommen.

Familie und Heimat sind die wesentlichsten Mächte, welche auf die Droste bis zu ihrer geistigen Reife einwirken. Wie diese Lebenskräfte sich mit der Bildung ihrer Zeit, mit Weltanschauung, Philosophie und Kunst auseinandersetzen, ist nun im folgenden Gegenstand der Untersuchung. Die Religion war durch lebensnahere Wege eingedrungen als durch Lehre. Sie ist eine der Grundlagen ihres Wesens und nicht die Frucht einer geistigen Auseinandersetzung. Deswegen macht sie die subjektive Begrenztheit von Philosophie und Weltanschauung an den entscheidendsten Punkten überflüssig. Philosophie hat im Leben oder Dichten der Droste keinerlei Bedeutung erlangt; Worte wie die der Günderode: „Damals kannte ich Schelling noch nicht. Wenn der nicht gewesen wäre, so wäre ich nichts“[14], sind aus ihrem Munde undenkbar. Die Droste lernt die Welt durch ihre wachen Sinne kennen, die Günderode sucht nach deren verborgenem Sinn. Jene erlebt sie körperlich, diese geistig. Die Günderode formt als Dichtung, was auch als Philosophie oder Musik ausgedrückt werden kann. Sie wird von dem Gatten einer Ferundin gelobt, daß sie gern Schelling lese, denn „die Kunst wird wieder Organ der Philosophie“[15]. „Aechte Poesie wird von selbst zugleich philosophisch, moralisch und religiös seyn“[16]. Die Eigenart der Dichtung der Droste aber liegt gerade in ihrer plastischen, greifbaren Gestalt. Sie hat am ehesten mit der bildenden Kunst Berührungspunkte. Es bleibt somit nur ihre Auseinandersetzung mit der Kunst, insbesondere der Literatur als wesentlich übrig.

In demselben Jahr 1797, in dem die Droste geboren wurde, erhält die Romantik ihre programmatische Grundlegung. Die neue Bewegung verlangt die Entfesselung des inneren Menschen gegenüber der klassischen Forderung nach maßvoller Beherrschtheit. Eine neue Weltansicht macht von dem Recht ihrer Jugend Gebrauch und stürmt für ein Ideal chaotischer Bewegtheit und unendlichen Wandels gegen die ruhige Freude am sicheren Besitz. Was in der kleinen Welt des Einzelwesens als jugendliche Entwicklungsstufe auftritt, kann mit dem Recht entsprechender Bezeichnung ebensogut romantischer Zeitabschnitt genannt werden, wie dieses größere und umfassendere Geschehen in der Bewegung des Geistes, wo das Werden gegen das Sein aufsteht, die Lust am bunten Wechsel gegen die wandellose Dauer. Im Leben der Droste berühren sich beide Entwicklungskreise in demselben Punkt: die romantische Geistesrichtung ergreift die gleichgestimmte Seele, um einem Lebensabschnitt sein Gepräge zu geben, während sich in der Folgezeit die Andersartigkeit des Wesenskerns deutlich zeigt.

Aber in den gebildeten Schichten drang vorerst die romantische Idee noch keineswegs durch, am wenigsten in Westfalen, das sich nur widerstrebend Neuerungen öffnete. Zu dessen Allgemeingut zählten noch die vorklassischen Dichter aus der Umgebung der Göttinger und an zweiter Stelle

[12]) II 92.
[13]) I 181.
[14]) II 268.
[15]) Ludwig Geiger, K. v. Günderode und ihre Freunde, Stuttgt. Lpzg. 1895 S. 66.
[16]) A. W. Schlegel Vorlesungen II 47.

erst Schiller und Goethe, wohl hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt des alternden Sturm und Drang und der um die Fürstin Gallitzin in Münster versammelten katholisierenden Verehrer. Die Romantik faßte erst in ihrer christlich-nationalen und fabulierenden Form in Westfalen Fuß, und zwar in der nächsten Umgebung der Droste, dann aber umso fester, weil dem Geist des Landes verwandt.

In dieser Reihenfolge treten auch die Eindrücke und Einwirkungen ins Leben der Droste. Aber es ist ohne Zweifel, daß dabei ihre eigene Gefühlslage wie die ihrer Zeit einen verwandelnden und einseitig auslesenden Einfluß ausübt. Die Nachwirkungen des „Werther" auf die zweite Generation und später die romantische Nachfolge des „Wilhelm Meister" legten sich als vager Stimmungsdunst über das Epigonentum hainbündlerischer Dichtung bei den westfälischen Lokalgrößen. Deren lyrische Ergüsse und Betrachtungen vermittelten der Droste durch Zeitungen, Zeitschriften und Almanache den sentimentalen Gehalt des Sturm und Drang. Durch dichterische Versuche der Mutter und die Bekanntschaft mit Friedrich Leopold Stolberg war dessen Pflege zugleich auch eine Familienangelegenheit. Die jugendlichen dichterischen Bemühungen in dieser Richtung zeigen die Droste auf der untersten Stufe geistiger Abhängigkeit. Man kann ihr Verhältnis zum Vorbild mit „nachempfindeln" bezeichnen, ein bloß eingebildetes und hirnliches Nachempfinden von Dingen, die außerhalb ihrer seelischen Spannweite liegen. Mit den Ideen und der Form übernimmt sie auch das Stoffgebiet ihrer Vorbilder: sie spricht von dem Vorzug des Landlebens gegenüber der lärmenden Stadt, von Tugend und verflossener Jugend. Schwermut möchte ihr das Herz brechen, Gefühle eines Familienvaters steigen in ihr auf und, in Weltschmerz gehüllt, wendet sie sich von der Erde ab[17].

In ihrer romantischen Periode erreicht das dichterische Fassungsvermögen der Droste die Stufe wahren, wenn auch noch allgemeinen Gefühls, um dann in der ihr eigentümlichen realistischen Kunst ihrer Schaffenshöhe das Erlebnis als einmaliges und ureigenes zu erfahren und künstlerisch aus sich herauszustellen. Da endet aber auch ihr Entwicklungsgang. Es war der Droste nicht beschieden, ihr eigenes Erleben zu einem ewiggültigen zu erweitern, in der individuellen Wirklichkeit die allgemeine Wahrheit zu gestalten, im Bilde das Sinnbild und im Gegenstand den Mythos. Die große Einheit hinter den Erscheinungen bleibt ihr immer fremd, da sie keine Welt in sich erlebt. Ihr Wort steigt von der Hieroglyphe, die etwas bedeutet, wohl zum Begriff, der das Ding faßt und nennt, nicht aber zum Symbol, das die Summe aller einzelnen Inhalte ist, vom Allgemeinen zum Besonderen, aber nicht zum Alleinen.

Es ist ein Rückschritt in ihrer literarischen Betätigung, wenn die Droste in den Bahnen mißverstandener Schillerscher Gedanken-Lyrik wandelt: ein leeres Spiel mit Gefühls- und Begriffskomplexen, die vom Leben abgezogen sind. Ob ihr greiser Freund Sprickmann, als Jüngling unter der stürmerischen Hainbundjugend, sie auf dieses Gebiet geführt hat, scheint sehr zweifelhaft. Wenn er es doch tat, dann nur darum, um die Droste von maßloser Schwärmerei und lebensverneinender Wehmütigkeit abzuwenden. Ihre ohnehin schon ungewöhnliche Feinfühligkeit hatte sich zu einer solch krankhaft nervösen Empfänglichkeit gesteigert, wie sie ein Mensch nur in den Zeiten allerstärkster

[17]) Vgl. „Die Freuden des Landlebens", „Der Schwermütige", ein Gedicht vom 16. 4. 1808, „Abendgefühl".

seelischer und körperlicher Umwandlung erfahren kann als Spannungen eines Übergangszustandes, wo Masse wertlos, Ziele gegenstandslos werden und bisherige Welten zu lächerlichen Trugbildern zusammenschmelzen. Das irrende Gefühl tastet nach neuen Werten mit jener geheimen Eitelkeit im Herzen, Dinge nun von hinten zu besehen, von deren Vorderseite man zuvor staunend stand, Zusammenhänge zu erkennen hinter den Eindrücken und die Drahtzieher hinter den Wundern. Der Mensch wird sich selbst zum wichtigsten Gegenstand in dem Lebensabschnitt, der in jedem Dasein als der romantische bezeichnet werden darf.

Die Zeit der Befreiungskriege war inzwischen heraufgestiegen. Die Westfalen hatten lange unter der Herrschaft geistlicher Fürsten gestanden, wodurch die Interessen des weiteren Vaterlands eingeschläfert worden waren. Ihre Sehnsucht schaute gern nach rückwärts, so daß ein abermaliger Besitzwechsel sie nicht sonderlich aufstacheln konnte. Aber gerade in der nächsten Umgebung der Droste, bei den Haxthausenschen Verwandten, hatte sich ein Freundeskreis um die Brüder Grimm gebildet, mit starkem Sinn für deutsche Vergangenheit und Zukunft. Die Droste hielt sich manchen Sommer dort bei den Menschen auf, denen die Nachwelt eine unvergängliche Märchensammlung verdankt. Neben den Brüdern Grimm sind es Werner und August von Haxthausen und die Familie des kurhessischen Ministers Hassenpflug. Die Droste lieferte aus dem Schatz ihrer Erinnerung manchen Beitrag. Märchen und Volkslied war ihr noch frisches, gegenwärtiges Leben, den Brüdern Grimm, Arnim und Brentano fast verschollenes Sammelgut, das sie neu beleben wollten. Sie spendete aus der Fülle ihres Besitzes, aus der Poesie ihres Volkes und ihres Landes. Den Romantiker trieb Trennungsschmerz und Heimweh nach Volk und Erde, ihre Lüten zu ergreifen, um zu den Wurzeln zu finden.

Während eines Besuchs bei den Haxthausens mag auch der Anstoß gegeben worden sein zu einem Ausfluß nationaler Begeisterung in der Ode „Germania", die bei der Droste die ersten Züge persönlicher Gestaltung erkennen läßt. Hinter allen entlehnten Begriffen besteht doch ein persönliches, ungezwungenes Verhältnis zur Idee eines Gesamtvaterlandes und seiner Befreiung. Später fehlt die Stellungnahme zu nationalen Ereignissen von allgemein deutscher Bedeutung: sie liegen außerhalb ihrer Teilnahme.

Es ist nicht nur durch die besonderen Verhältnisse Westfalens oder durch persönliche Beziehungen bedingt, daß die Droste zuerst mit der jüngeren Romantikergeneration bekannt wird. Dem liegt noch eine tiefere Bedeutung zugrunde. Der Jenenser Kreis stellte die Denker, die ästhetischen und kritischen Wegbereiter der neuen Bewegung, die Heidelberger und Berliner Romantiker die Dichter, die Verwirklicher der Ideen. Theoretischen Erwägungen über Leben und Kunst aber steht die Droste unbewegt gegenüber. Das vollkommene Fehlen eines abstrahierenden und spekulativen Sinns macht ja den Reiz und den Mangel ihrer Kunst aus. Daher mußten ihr die typischsten Erscheinungen der älteren Romantik immer fremd bleiben. Nur Tieck, der Erzähler, hinterließ einen tieferen Eindruck[18].

Jetzt tritt das eigene Ich der Droste in den Mittelpunkt des Erlebens und Betrachtens. Die Sehnsucht öffnet sich neuem Leben, und ihre dichterische Stimme sucht nach größerer Biegsamkeit; Rhythmus, Wortklang und Ge-

[18]) Vgl. C — Br 71.

danke streben nach innigstem Vereine. Die Chiffern und magischen Zeichen treten auf, welche die Romantik für ihre Gefühle geschaffen hat: das Symbolische drängt sich aus allen Dingen hervor; nichts mehr ist, alles bedeutet etwas; die Idee tritt vor die Erscheinung. Die unglückliche Grafentochter taucht auf, die den reisenden Fiedler liebt, die intrigierende Ministersgattin, der edle Jüngling, der sich von der Welt zurückzieht, aber auch dann seine Geliebte nicht vergessen kann, der einsame Klausner und alle die vornehmen oder seltsamen Menschen mit den poetischen und fremdklingenden Namen. In diesem Zeitraum entsteht das Trauerspiel „Bertha", das Epos „Walther" und am Ende der Roman „Ledwina".

Der „Walther" gehört zu der von Fouqué und Ernst Schulze in die Romantik einbezogenen Epenform mit starkem lyrischem Einschlag. „Bertha" entstammt einer Vermengung des „Tasso" mit dem „Wallenstein" zu einem Liebes- und Intrigenstück, worin die historische Ferne nur farbiger Reiz ist.

In Ledwina, dem zarten und schwachlebigen Mädchen, glaubt die Droste eine neuartige Menschengestalt geschaffen zu haben, bis sie selbst entdeckt, daß sie nur den Zeitgeschmack getroffen hat, wie er sich in Leihbibliotheksromanen als wässrige Romantik spiegelt[19]. Aber das starke persönliche Verbundensein mit einer stereotypen Figur erweckt diese zu wirklichem Leben, und die „Ledwina" wird zum ersten echten Kunstwerk neben den Gedichten „Germania" und „Unruhe". Sie ist stark autobiographisch, wie die meisten Erstlingswerke, weil an dem ersten Erlebnis, das künstlerische Gestaltung erfährt, der Gehalt sich von der einmaligen biographischen Anregung noch nicht frei machen kann.

Schon immer erregte es die Aufmerksamkeit, daß in der Folgezeit die Liebe in ihrer elementarsten Form, als die zwischen Mann und Weib, in der Dichtung der Droste eine so untergeordnete Rolle spielt, bei einer Dichterin, die sie unablässig als Freundes-, Gatten-, Geschwister- und Elternliebe aufs höchste preist. Wir wissen heute, daß sie die Liebe in den 20er Jahren mit so bitterer Wucht erlebte, daß ihr Mund für lange verstummte. Die Droste, deren bisheriges Leben sich in den engen vorgeschriebenen Bahnen ohne größere Kämpfe zurecht fand, stand zum ersten Mal einer außergesellschaftlichen, außermoralischen und außerkirchlichen Macht gegenüber, einer Naturkraft in jedem Sinne, die, umso stärker sie ist, umso weniger mit der äußeren Ordnung in Einklang stehen kann. Die Liebe stürzte mit solcher Gewalt auf ihr empfängliches Gemüt, daß sie ihr die Grenzen eines Erlebnisses zwischen zwei Menschen zerbrach. Zwei jungen Freunden gab sie ihre Neigung schwankend, aber zugleich und ungeteilt hin, bis der schmerzliche Zwang zur Entscheidung ihre Gefühle verwirrte, den beiden Liebhabern aber den Glauben an ihre Liebesfähigkeit nahm und sie vor den Richterstuhl Unbeteiligter, aber sehr Interessierter brachte. Dem inneren Zwiespalt gesellte sich der des Standes und der Konfession bei, und die Droste, der ein Wählen zwischen dem Trieb des Herzens und den äußeren Anforderungen unbekannt war, und die auch aus diesem Erlebnis die Kraft der Selbstbehauptung nicht schöpfen lernte, verzichtete schwer, aber selbstverständlich. Sie hat hier nicht und niemals später fertig gebracht, ihre Persönlichkeit zu entfalten.

Sie mußte eine Liebe erleben, die bei der Geburt schon den Todeskeim in sich trug, eine schmerzlich freudige, bangend sehnsüchtige, die nur Traum

---

[19]) Vgl. C — Br 17.

und Sehnsucht werden durfte, um dann zu sterben, die im Keimen verdorrte, ohne zu blühen und zu reifen: Sehnsucht ohne Erfüllung, Traum ohne Wahrheit, Schmerz ohne Lust.

Eine Macht, welche die Dichter überschäumen läßt vor Lust und Freude, krampfte ihr das Herz zusammen, und Wehlaute, die sich jenen befreiend entringen, blieben ihr in der Kehle stecken. Die Droste schwieg fast 10 Jahre, bis die Zeit ihrem Geschick den Goldhauch der Erinnerung umgelegt hatte. Sie lernte nie Kunst kennen, die „Balsam auf Unerfüllbares im Leben" ist[20]. „'S gibt Gräber.... Zu heilig sind sie für das Lied"[21].

Für die Droste wäre Erfüllung der Liebessehnsucht nur durch die Institution der Ehe denkbar gewesen. Aber auch für die Liebe selbst erkennt sie gesellschaftliche Billigung oder Verwerfung als berechtigt an. Nicht, daß ihr die Liebe eine Form geselligen Verkehrs oder gar Galanterie gewesen wäre; sie empfand vollkommen ihre unbedingte Gewalt. Aber sie hielt das überpersönliche Gebot als Familien-, Gesellschafts- und Religionsordnung für berechtigter, als die Hingabe an die wilde Gewalt der Leidenschaft. Darum verzichtete sie auch aus sich heraus und nicht nur gezwungen. Während die Droste so sehr die Freundschaft und so wenig die Liebe im engeren Sinne verherrlicht, findet jene bei der Günderode keinen Platz. Fast ausschließlicher Gegenstand ihrer Dichtung ist die Liebe der Geschlechter, die ihr das einzige positive Verhältnis von Mann und Frau scheint. Hingebend und verhalten zugleich verwirklicht sie diese Lebensidee, die sie durch den Tod am tiefsten bejaht. Leben und Lieben ist ihr eines, das Dasein ohne Überschwang sinnlos. Was die Droste vielleicht am meisten zur Entsagung bewegte, das Umstürzende, Unbotmäßige des Liebestriebes, das läßt ihn die Günderode über alles hochschätzen: „Auf die Gewalt kommt alles an, sie wirft alle Kritik zu Boden"[22]. Friedrich Creuzer, der romantische Philologe, schreibt aus seiner Liebe zu ihr: „Das Uebermaaß ist Gebot und Sinn meines Lebens geworden... Ohne Maaß lieben — hoffen — verzagen"[23]. „Wir leben und lieben bis zur Vernichtung"[24]. Die Droste stellt die Ansprüche der Allgemeinheit höher als ihre Leidenschaft und verzichtet; die beiden Carolinen beten in der Liebe gerade die schrecklich-schöne Gewalt an, die alle Dämme der Trennung niederreißt und alle Grenzen der Vereinzelung aufhebt, um jede Individuation im Chaos auslöschen und ganz in die Ureinheit der Dinge eingehen zu lassen. „Eins im Andern sich zu finden, Daß der Zweiheit Gränzen schwinden Und des Daseins Pein"[25]. „Ich erblicke die rechte Verdammniß in dem selbstsüchtigen Stolz, der nicht ruhen konnte in dem Schooß des Ewigen, sondern ihn verlassend seine Armuth und Plöße decken wollte mit der Mannigfaltigkeit der Gestalten"[26]. Die Verschmelzung mit der Welt in gemeinsamer Liebe ist die einzige Bindung, nach der sie sich sehnen. Jene andere aber der gegenseitigen Abgrenzung, Einordnung und Unterordnung scheint ihnen ein Greuel, die fratzenhafte Verzerrung einer Idee, die nur in Freiheit und Liebe verwirklicht werden kann.

---

[20]) Bettina v. Arnim, Die Günderode ... v. P. Ernst, Lpzg. 1904. I 353.
[21]) I 1, 148.
[22]) Bettina a. a. O. II 121.
[23]) Fr. Creuzer und Karoline v. Günderode, Briefe und Dichtungen hg. v. Erwin Rohde Heidelberg. 1896. S. 40.
[24]) Fr. Schlegel Lucinde 82.
[25]) Günderode II 15.
[26]) Günderode II 46.

Erfaßt wurde die Droste ganz von der romantischen Liebe, von der Liebe zur Sehnsucht oder der Sehnsucht zur Liebe, wozu der Geliebte nur Träger ist. Aber als diese unter dem Eindruck der Außenwelt scheitert, da weitete sich ihr persönlicher Schmerz nicht zum romantischen Weltschmerz. Er war ihr so sehr privates Leid, innerer Zustand, daß sie ihn auch nicht in klassischer Objektivation gestalten konnte. Die Droste ist zu sehr klassischer Mensch, um die Welt in elegische Farbe zu tauchen und in ihren „Klagen selbst die süßeste Belohnung“[27] zu finden; aber das Erlebnis bleibt ihr im Einzelfall stecken, ohne symbolhaft und weltgültig zu werden. Das ist der Grund, warum die „Ledwina“ nicht beendet wurde und warum die Liebe aus der Kunst der Droste fast ausgeschaltet ist.

Als Fr. Creuzer seinen Liebesbund mit der Günderode auflöste, da zerbrach diese ihr Leben, die Droste, in ähnliche Lage versetzt, verzichtet. Für sie bleibt Liebe Gegenstand der Erinnerung, für die Günderode wird sie stärkster Stachel der Sehnsucht, letzte Anspannung zu einer diesseits unmöglichen Vereinigung und darum Verlangen nach dem Tode: „Zur süßen Liebesfeyer wird der Tod, Vereinet die getrennten Elemente, Zum Lebensgipfel wird des Daseins Ende“[28]. Liebe und Tod sind im Grunde dasselbe: „So wird die Allheit lebendig durch den Untergang der Einzelheit, und die Einzelheit lebt unsterblich fort in der Allheit“[29].

Wenn die Droste wieder ihre Stimme vernehmen läßt, ist sie eine andere geworden. Mit den Träumen der Jugend hat sie auch deren Sprache hinter sich gelassen. Ironisch und wehmütig zugleich schaut sie lächelnd auf die Zeit zurück, „Als noch der Mond ‘durch Tränen In Fliederlauben’ schien“[30]. Das Lebensziel der Frau war ihr endgültig versagt. Jetzt erwacht in ihr die große Dichterin, welche die wahre Art und Bestimmung ihrer Kunst erkannt hat. Der Geist der Außenwelt, der an sie herantritt, legt sich nicht mehr wie eine Schale um ihren Kern, ihn zeitweise verhüllend. Was sich ihr noch anhaften will, muß sich vollständig ihrem Wesen anpassen und einfügen. Nun noch den Hauptton auf Einfluß und Eindruck zu legen, wäre abwegig, das Wesentliche verkennend. Was sie jetzt wiedergibt, ist nur Ausdruck, Ausfluß dessen, was ganz ihr gehört.

Die Droste zieht sich noch stärker als bisher in sich zurück und verschließt ihre Seele. Aber die Einsamkeit bleibt ihr unlyrisch. Denn sie ist Zustand und Notwendigkeit, nicht Reiz oder Ideal. Gleichförmigkeit und Ruhe des Lebens werden ihr zum Bedürfnis. An eine Freundin schreibt sie: „Sie sahen E i n e n Tag, damit haben Sie Alle gesehn“[31]. Die Zeit verliert ihre verwandelnde Kraft und wird fortdauernde Gegenwart. Julius in der „Lucinde“ aber „erwartete in jedem Augenblick, es müsse ihm etwas Außerordentliches begegnen“[32]. Er flüchtete vor Gegenwart und Stetigkeit in ungewisse Spannung. Je mehr die Bande zur Außenwelt sich lockern, desto tiefer fühlt die Droste in ihrem Innern den schicksalhaften Zusammenhang der Natur. Früher hatte sie sich ihr in romantischem Vereinigungsbedürfnis hingegeben als einem großen mitlebenden Geschehen, welches das Menschen-

---

[27]) Caroline I 104.
[28]) Günderode II 12.
[29]) Günderode II 53.
[30]) I 1, 19.
[31]) Brief an E. Rüdiger, a. a. O. S. 50.
[32]) Lucinde 44.

geschick in Stimmungstönen untermalt. Sie hatte aus der Natur nur das gehört, was sie hineinlegte, hatte sie zu einer Schöpfung ihres Geistes gemacht und als Rohstoff genommen, um ihre eigenen Ideen daran Erscheinung werden zu lassen. Sinnliches schien ihr wie Jean Paul „der bloße Vorhang des Geistes“[33]. Bis jetzt hatte in der Dichtung die Natur nie aus sich heraus gelebt; sie war immer mitklingend oder gegensätzlich zu einem menschlichen Geschehen aufgetreten. Zu ihrer Lösung von diesem pathetischen Abhängigkeitsverhältnis hat die Wendung der Droste zum Realismus wesentlich beigetragen.

Die Menschen hatten sich dem Werben der Droste versagt und es in sich zurückgescheucht. Dort im Innern aber findet sie, was früher Begleiter, Stimmungsexponent, Hintergrund ihres Lebens war, jetzt als Beweger, Urheber, Untergrund wieder. Dieses neue Erlebnis der Natur ist gleichzeitig ihr Weg zur Heimat, zur Dichterin Westfalens. Sie wirft ein nach geistigen Gesichtspunkten erwähltes Ideen- und Stoffgebiet ab zugunsten des blutmäßig bedingten.

Das Verhältnis der Droste zur Natur war in seinem unbewußten Grunde immer dasselbe, wenn es sich auch erst spät zur bewußten Anschauung läuterte. Es ist das Gefühl des Zusammenhangs und der Abhängigkeit von einer übermenschlichen Macht, die sich in verschiedenen Graden individualisierend offenbart: am höchsten und freisten im Menschen, der äußersten Stufe der Loslösung von der Bedingtheit, in die er sich in Stunden der Ermattung zurückzugleiten sehnt; dann die Reihe der Lebewesen und Gespenster herunter bis zur leblosen Natur und zum phantastischen Dunst. Dem Stein, der Pflanze, der Landschaft oder dem alten Schlosse scheint eine Seele sich entringen zu wollen, die gestaltlos oder nebelhaft im Raume umherirrt. Losgelöste Sinne suchen aus schlummerndem Bewußtsein zu erwachen. Sie schweben als Wahngebilde umher, halb Stoff, halb Geist und doch wieder keines von beiden, als Zwischenwesen von Natur und Mensch, tief in jener wurzelnd, ohne zur Fülle der Gestalt hinaufzureichen.

Die Droste besitzt nicht das Gefühl der Ebenbürtigkeit und der Verwandtschaft mit der Natur wie ein Franz von Assisi, nicht den Willen der Unterjochung der feindlichen oder unfühlenden Natur unter das menschliche Maß und Gesetz wie Schiller. Aber sie kennt auch nicht jenes Sichhingeben Günderodes, das aus dem Bewußtsein schuldhafter Individuation entspringt: „Da dachte ich, meine Sehnsucht sey auch, zurück zu kehren zu der Quelle des Lebens“[34]. Die Beziehung der Droste zur Natur ist keine Folge eines Erlebnisses, es ist die Dämonie der Bedingtheit, wovon der einfache Mensch dumpf besessen ist, bevor er sich der Natur bemächtigt, um dann reumütig sich in den Zustand der Kindheit zurückzuwünschen. Der Mensch ist bei ihr gleichsam ein Selbsterlebnis der Natur.

Die Droste kennt beim Menschen, der sich von den Bindungen löst, sehr wohl das Unterliegen unter der Fülle der andringenden Erscheinungen, das Verirren der Sinne, das müde Zurücksehnen aus der kalten Einsamkeit des Individuums in den einenden Schoß der Natur.

Aber ihr wahrer Weg geht dorthin, wohin sie ihre klaren Sinne weisen: zur Form und Gestalt, zur Rundung der Dinge um eine eigene Mitte. Sie schwingt sich zu einem Leben neben der Natur auf. Der Grund, warum die

[33]) Jean Paul 59. u. 60. Teil. S. 162.
[34]) Günderode I 51.

Natur weder bei Klassik noch bei Romantik ein Eigenleben besitzt, liegt vielleicht darin: der Romantiker hat die Sehnsucht nach Vereinigung, der Klassiker den Willen zu ihrer Beherrschung. Das Nebeneinander bei der Droste ist eine notwendige Stufe, die zur Klassik führt. Der Weg der Romantik ging entgegengesetzt, hinunter in das dunkle Reich der Mütter, des Unbedingten, weg von der gleichnishaften Welt der Bilder.

Was die Droste an menschlichen Gefühlen noch austeilen kann, läßt sie in dem großen Becken der Freundschaft zusammenströmen. Sie lernt Adele Schopenhauer kennen, die Schwester des Philosophen, welche ihr den Spätglanz Weimars vermittelt, Sybille Mertens, die eifrige Sammlerin, mit der sie ihre Liebhabereien teilt, und den Dozenten der Philosophie Schlüter, mit dem sie dann eine Freundschaft fürs ganze Leben verbindet.

Schlüter war ein glücklicher, einheitlicher Mensch von kindlicher Frömmigkeit und einfachem Gemüt und wirkte auf den irrenden Geist der Droste beruhigend und heilend. Er stellte keine geschlossene Persönlichkeit dar im Sinne der Klassik, worin Religion und Philosophie sich in den Bezirken der Seele und des Geistes ihre gegenseitigen Grenzen friedlich abgesteckt haben und kampflos nebeneinander herrschen. In ihm hatten Religion und Philosophie in innigster Vereinigung ihr Sonderdasein aufgegeben; er konnte gläubig philosophieren und philosophisch glauben, Philosoph und positiver Katholik in einer Person sein. Was in der mittelalterlichen Mystik verkörpert war, hatte in ihm nochmals eine Zeit hervorgebracht, durch deren Menschentum der unheilbare Riß zwischen Glauben und Wissen ging: die späte, einsame Erfüllung einer romantischen Sehnsucht. Er konnte in der Enge seines Lebens das verwirklichen, was dem Romantiker in der weiten Welt nicht zu gestalten gelang. Beinahe erblindet, nicht älter als die Droste, stand er am Rande des Lebens in wunschloser Beschaulichkeit. So zog er sie an durch sein reines Sein.

Doch die Droste sollte nie zu endgültigem Verzicht und heiterer Ruhe kommen; immer wieder öffnet sie sich voll heimlicher Sehnsucht dem Sturm[35]. Der Wunsch nach Gewaltigem und Außerordentlichem ist seit dem Sturm und Drang und der Romantik nicht mehr erloschen. Er taucht auch in der Droste immer wieder auf, neben der anderen Seite ihres Wesens, der Liebe zur Idylle und zum Kleinen. Darum stehen Werke voll leidenschaftlichen Schwungs, voll Grauen und Blut und Sehnsucht nach eigener Tat und Größe neben Stimmen, die das Beschränkte und Zurückgebliebene andächtig verehren. Wie eine Blume keimt ihr auch im Geschrei und Gemetzel der Schlacht ein Idyll, ein Ruhendes im Sturm, ein Bleibendes im Vergehen.

Wenn Schlüter auch wohl nie die dichterische Bedeutung der Droste erkannt hat, so spielt er doch die für ihre Kunst ganz unschätzbare Rolle eines Ansporns zum Formen des Erlebten. Es erscheint seltsam und doch hängt es mit der Natur der Droste aufs innigste zusammen, daß wir für fast jede ihrer Schöpfungen einen ganz äußerlichen, aber zur Gestaltwerdung notwendigen Anstoß feststellen können. Ihr Dichten ist nie Formen und Weitertreiben des eigenen Lebens, nie befreiendes Überwinden und Losreißen vom Zwange des Erlebnisses, nie das Ausströmen ins Wort eines übervollen Herzens: es ist das dranglose Sprachwerden und Widerspiegeln vorhandener Bilder. Für den Menschen Droste ist ihr Werk unwesentlich.

---

[35]) Vgl. „Am Turme".

Vor allem war Schlüter die treibende Kraft zur Beendigung des „Geistlichen Jahrs", 20 Jahre nach den ersten Anfängen. Man kann über den künstlerischen Wert verschiedener Meinung sein; für die Droste selbst ist es jedenfalls das Werk, mit dessen Gedanken ihr eigenes Wesen aufs engste verknüpft ist. Wenn man sich über die nahen Pole wundert, zwischen denen ihr Lebensgefühl schwankt, darf man die Seelenkämpfe nicht außer acht lassen, die sie zeit ihres Lebens um die katholische Kirche, die Grundlage ihres Daseins führt. Und mag sie sich mitunter noch so weit davon entfernen, ihre Gedanken kreisen immer darum. Der Glaube ihrer Kirche und, was für die Droste dasselbe bedeutet, die Religion, ist ihr niemals zur Gewißheit geworden. Das spiegelt sich auch in ihrer Dichtung wider: der Glaubenskampf ist ihre einzige Problematik, manchmal bis zur Didaktik vergröbert, und empfängt seine Weihe allein aus der Stärke der Ergriffenheit. Die Tragik und die Unfruchtbarkeit dieses Kampfes liegen darin, daß es sich dabei nicht um Erkenntnisse oder Lehren, also Inhalte, handelt, nicht um Form oder Gegenstand des Glaubens, sondern um das Glauben-Können. Notschreie einer gequälten Seele sind in das Schema des kirchlichen Festkreises gepreßt und zu Begriffen gequält. Selbst hier, wo die Empfindungen lyrisch, bildlos, nur tönend sind wie sonst nie, gelingt ihr das Ausströmen im reinen Lied nur selten; meist wird die Not vergedanklicht. Der Seelenangst der Droste fehlt die Gewißheit untrennbaren Verbundenseins mit Gott und seiner neigenden Liebe, die noch den Schmerz verklärt. Denn durch ihre Welt geht der große Dualismus Natur und Gott. Von jener fühlt sie sich gefesselt und glaubt sich von diesem auf ewig getrennt. Für Novalis sind beide ein und dasselbe. Der Weg „Hinunter in der Erde Schoos"[36] führt hin zu Gott. Die Droste kennt auch nicht die Stufenleiter von Institutionen und Mittlern, wie sie ihre Kirche zu Gott hinaufbaut und damit den Abstand verringert. Sie reißt die Kluft in ihrer ganzen Tiefe auf und fühlt nur noch das eisige, unüberbrückbare Verlassensein, Dasein, Menschsein.

Zwei Jahrzehnte hindurch hat sich die Droste mit dem „Geistlichen Jahr" beschäftigt. Aus der Unveränderlichkeit des Gegenstands und seiner Behandlung versteht man die Einheit eines Werkes, das sich über einen so langen Zeitraum erstreckt, ohne daß die Stärke des seelischen Kampfes nachgelassen oder seine Richtung geändert hätte.

Als die Droste Schlüter kennen lernte, hatte sie zwei größere Epen geschrieben oder zu schreiben angefangen. Diese atmen einen Geist, aus dem man das Mädchenhafte der Dichterin der „Bertha" und des „Walthers" kaum wiedererkennt. In Stoff und Behandlung knüpft manches an die vergangene Zeit an, aber der Kern ist ein vollkommen anderer geworden. „Des Arztes Vermächtnis" deutet noch am meisten nach rückwärts, vielleicht wegen sehr enger, aber ungeklärter Beziehung zu einem persönlichen Erlebnis. Mit dem „Hospiz auf dem St. Bernhard" öffnet sich das Schaffen der Droste dem breiten Leben und verliert jedes enge individuelle Bezogensein. In der „Schlacht im Loener Bruch" und der „Judenbuche" bringt sie dann ihre Eigenart als epische und objektive Dichterin zur reinsten Entfaltung.

Unterdessen hatte die Droste mit Levin Schücking, dem Sohn ihrer frühverstorbenen, mütterlichen Freundin, eine innige Freundschaft eingegangen. Um 17 Jahre älter tritt sie einem Zwanzigjährigen gegenüber. Und da

[36]) Novalis I 52.

häuft sie auf den jungen Menschen alle ihre fraulichen Gefühle, die sie seit Jahrzehnten unbetätigt durchs Leben getragen; all ihre Liebe, ihr Sorgen, ihr spärliches Glück schüttet sie über ihn aus; ihr ganzes Hoffen mündet in ihn, der für sie Freund, Geliebter und Sohn ist; der aufgestaute Strom aus dem Herzen eines Weibes wird zu einem einzigen, namenlosen Gefühl, das der an der Schwelle des Lebens Stehende freundlich erduldet, ohne es deuten zu können. Der Winter 1841/42, den die Droste mit Schücking zusammen auf dem Schlosse Meersburg verlebt, bringt ihrem Dasein die noch mögliche Erfüllung, ihrer Kunst die schönste Blüte.

Aber die Tragik schlummert von Anbeginn schon in diesem seltsamen Bunde und zittert durch die innigen Briefe der Droste, ergreifend durch das schmerzliche, schamhaft verlegene Liebesflüstern einer alternden Frau. Was für Schücking nur eine Episode war seines beginnenden Lebens, das war für die Droste Gipfel und Abstieg zugleich. Wenn Schücking mit unnennbaren Gefühlen in das Auge seiner Freundin blickt, dann ballen sich in ihr bisher ungelebte Möglichkeiten zu einem einzigen Erlebnis, die Fülle ihrer Liebestriebe zu einer einzigen, unfaßbaren Liebe, welche die Schönheit des Todes, die sie im Herzen trägt, verklärt. Schückings verwirrtem Empfindungsgemisch tritt in untrennbarer und letzter Einheit ein Urerlebnis gegenüber, dessen Ewigkeitsform ein Schicksal an den Augenblick gekettet hat. Tage, Stunden, bisher achtlos in die Vergänglichkeit gerollt, unbeachtetes, mattes Leben, dem Tode entgegensickernd, leuchtet auf in abendlicher Glut. Leidenschaftlicher Wille zum Leben enthebt die Droste dem Strom der Zeit, stemmt sich dem Vergehen entgegen und heiligt ihr den flüchtigen Augenblick.

Nie ist die Droste zu solch menschlicher Höhe gestiegen als in jenem Winter, nie hat sie die Fäden zur Natur so gelockert und sich zu einer allseitigen Persönlichkeit gerundet, und nie ist sie so sehr voller Gegenwart und nur Gegenwart gewesen. Hoffnung und Sehnsucht mußten verblassen, denn vor ihr lag nur noch der Tod und hinter ihr ein kümmerliches Leben.

Niemand sah genauer das Unmögliche einer Dauer dieses Zustandes als die Droste selbst. Was sie Schücking immer bleiben wollte, war nur sein „Mütterchen". Schücking geht von Meersburg und zieht ihre Sehnsucht hinter sich her, jene alte Sehnsucht wieder einer alten Frau. Dann heiratet er, und die Droste muß den unvermeidlichen Schmerz erleben, daß dem „Mütterchen" nur noch ein enger Raum neben der Gattin bleiben kann.

Langsam sinkt sie wieder in das alte, matte Leben zurück. Ihr sinnenfreudiges Auge, womit sie bisher die Weite der Erscheinungswelt umfaßte, wendet seinen Blick nach innen und in die Tiefe. Betrachtungen und Erkenntnisse lassen längst Vergangenes klärend oder fragend auftauchen. Spätes Durchdringen spannt geistige Brücken, die dem frischen Geschehen unsichtbar blieben. Kampf und Größe verlegt sie nun aus den Taten in die Gesinnungen zurück. Sie selbst hat ja erfahren, daß tiefe Erlebnisse verstummen machen. Die Frucht großer Entscheidungen sieht sie nicht in Werken, sondern im Willen zum Opfer. Ihre Liebe zum Kleinen und Unbedeutenden, wie man es nennt, ist viel mehr eine Liebe zum heimlich Großen, und ihre Abscheu vor dem Pathos scheint der Verdacht von der Kleinheit der inneren Tat bei einem lauten Siege zu sein. Die Menschen der Droste werden feine, in sich gekehrte Wesen, die in ihrem Innenleben sich erschöpfen. Das Lob des großen Dichters, dessen Reichtum die Worte sich versagen, dessen ungeheure Gesichte der Bildwerdung spotten, ist nur die

letzte Folgerung aus dieser Abkehr von der Erscheinung zur Idee[37]. „Der Stumme des Himmels" (Jean Paul), der Dichter ohne Sprache, der Seher ohne Augenlicht, der Musiker ohne Gehör sind Symbole des romantischen Weges nach innen. Für die Droste aber sind sie Zeichen des ermattenden Lebenswillens, geistiger und körperlicher Sehnsucht nach Auflösung und Tod.

Ein neues Geschlecht war zusammen mit der Droste herangewachsen, das nur Diener seiner Zeit sein wollte. Der Dichter sah sich in das Geschehen des Tages hineingezerrt; er sollte nicht mehr Seher, sondern Kämpfer sein, nicht mehr Sänger, sondern Rufer. Der Feiertag der Erhebung sollte der Not des Alltags weichen, das Wort des Ewigen der Forderung der Zeit. Was der Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts nicht schaffen konnte, revolutionäre Tat, das hoffte die Sturm- und Dranggeneration des neuen Jahrhunderts zu erreichen. So schuf das Junge Deutschland die Tendenzdichtung als eine neue Form seiner allseitigen Entfesselung: des Volkes gegen die Bevorrechteten, des Individuums gegen die Gesellschaft und des Fleisches gegen den Geist.

Die Droste, deren Geist alle Umwälzungsgedanken zuwider waren, zeigte der neuen Zeit weniger Verständnis denn je. Als sie auch Schücking entschieden hinüberschwenken sah, da wird diese überlebte Freundschaft auch äußerlich beendet. An ihr, die im besten Sinne eine moderne Dichterin war, schreitet jetzt die Zeit vorbei, der sie nicht mehr folgen kann, weil ihre menschliche und dichterische Entwicklung zu Ende und weil sie an der äußersten Grenze angelangt ist, die ihr Geburt und Erziehung, Wesen und Tradition setzen. Ihre Menschenform, mit Volk und Stand aufs innigste verwurzelt, mußte der Idee von der Freiheit des Genusses unterliegen. Aber vom Schicksal hatten beide, die Droste und das Junge Deutschland, dieselbe Sendung empfangen: die deutsche Dichtung aus musikalischer Auflösung zu einer neuen Plastik zu führen.

Fern ihrem Mutterboden hat die Droste sich auf dem alten Merowingerschlosse zu Meersburg eine zweite Heimat suchen müssen. Wenige Wochen, bevor sie dort starb, hörte sie noch die Faust der bürgerlichen Revolution von 1848 gegen die Tore der Burg schlagen. Sie verging zusammen mit ihrer Zeit.

---

[37]) Vgl. „Die Unbesungenen".

Epik.

Bisher wurde das Werden der Persönlichkeit und ihrer Weltanschauung dargestellt, die Formung eines Wesens, das wohl künstlerisch erleben kann, zu dessen So-Sein aber die künstlerische Gestaltung nicht notwendig ist. Die Kluft von Mensch und Werk wird auch dann nicht ausgeglichen, wenn man das Geschaffene betrachtet und im Schöpfer dessen Bedingungen auffinden will. Ursächliche Bande in tieferem Sinne sind nicht erkennbar und auch nicht vorhanden. Die reife Kunst der Droste hat nur äußerlichen Anlaß. Sie ist Gabe, Möglichkeit, nicht Lebensformung, Notwendigkeit. Die Droste besitzt die Fähigkeit, das Erlebnis zu gestalten, aber ihr Erleben ist noch kein Gestalten. Kenntnis ihres Lebens ist zum Verständnis ihrer Dichtung unwesentlich, weil diese ihren eigenen Schwerpunkt in sich trägt.

Im folgenden soll nun an den einzelnen Werken gezeigt werden, wie die Kunst der Droste den Weg geht von innigster und biographischer Verbundenheit mit dem Leben bis zur seelischen Ferne, Eigenlebigkeit und Loslösung vom Dichter. Fr. Schlegel verlangt eine gerade entgegengesetzte Haltung, wenn er sagt: „Doch ist das Sprechen und Bilden nur Nebensache in allen Künsten..., das Wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich“[38]. Ihm bedeutet Dichten Empfänglichkeit, der Droste wird es zur Tätigkeit. Sie entfernt das Erlebte und entpersönlicht es, Novalis nähert das ferne Leben: „Poesie löst fremdes Dasein im eignen auf“[39]. Dafür nähert die Droste den Gegenstand, um ihn genauer zu sehen, Novalis entfernt ihn, um ihn mit der Phantasie zu umspielen. „So wird alles in der Entfernung Poesie, ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten“[40].

Bisher lag auf dem Leben und Wollen der Hauptton, von nun ab wird er auf dem Wirken und Können liegen. Darum werden Meinungen und Absichten hinter Erscheinungen und Erreichtem zurücktreten.

Form ist Voraussetzung für das Werk, wie der Leib Vorbedingung für das Individuum. Deshalb wird die Einteilung der Dichtungen der Droste unter dem Gesichtspunkt ihrer Gestalt getroffen und nicht nach ihrem Gehalt. Die beiden Möglichkeiten der Gruppierung — Dichtung in gebundener und ungebundener Rede — oder die nach Gattungen — Epik, Lyrik, Dramatik — überschneiden sich in Epik und Dramatik. Darum wird durch Unterabteilungen epische Prosa: Roman, Novelle, Erzählung von dem Epos im engeren Sinne getrennt. (Der Mangel jeder außerbiographischen Bedeutung rechtfertigt die Ausscheidung der dramatischen Betätigung der Droste aus diesen Betrachtungen).

---

[38]) Lucinde 32.
[39]) Novalis III 10.
[40]) Novalis II 301.

Epische Prosa.

Zwanzig Jahre liegen die beiden Gruppen epischer Prosadichtung bei der Droste auseinander. Zu Beginn ihrer entscheidenden Wandlung schrieb sie den Roman „Ledwina", der Bruchstück blieb. Auf der Höhe ihres Künstlertums entstanden die Novelle „Die Judenbuche", das Novellenfragment „Joseph" und die beiden Erzählungen „Bei uns zu Lande auf dem Lande" und die „Bilder aus Westfalen". Die Spannung von der „Ledwina" zur „Judenbuche" ist keine polare wie die zwischen „Walther" und der „Schlacht im Loener Bruch" oder den ersten Gedichten und den „Heidebildern"; sie ist die von Ahnen und Wissen, von Tasten und Finden, von Weg und Ziel.

Über ihren Formwillen hat sich die Droste nie eingehend geäußert, ja, man kann sagen, sie hielt die Gestalt des Kunstwerks für etwas Nebensächliches. Sie nimmt „so viel Rücksicht darauf, als ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes möglich ist, aber nicht mehr"[41]. Das ist jene häufige deutsche Neigung, in der Form eine Gefährdung oder Hemmung der Wahrheit und Eindringlichkeit der Idee zu erblicken. Der plastische Wille der Klassik erstrebte die Überbrückung des Widerspruchs von Geist und Leib. Die Romantik riß sie als täuschenden Schein wieder ein, als Verhüllung und Verheimlichung der inneren Bewegung durch die ruhige und beziehungslose äußere Form und ließ die Gestalt nur als „bedeutsames Aeußres" gelten, als „die sprechende..... Physiognomie jedes Dinges"[42]. Die Droste wollte die Kluft nicht wieder ausfüllen, wenn auch aus dem klassischen Trieb nach Plastik und Sichtbarkeit, der bei ihr nicht Harmonie und Einheit sucht, sondern Schärfe der Eigenart und Vielseitigkeit, die sie durch die Form bedroht und durch die melodische Glätte des Wortes abgeschliffen glaubte.

Es kommt jedoch bei einem Dichter nicht auf die Dürftigkeit seiner Einsicht und auf seine Absicht an, sondern auf das Werk, das von seinem unbewußten Wesen zeugt.

Als die Droste die „Ledwina" schrieb, galt es, unmittelbares Erleben zu gestalten. So stark war sie davon besessen, daß sie es, wie nie wieder und nie zuvor, von der Zufälligkeit seiner einmaligen Form, von dem Stofflichen des wirklichen Geschehens, nicht trennen konnte. Die „Ledwina" blieb zum Teil autobiographisch.

Warum hat die Droste ihr Leid nicht im lyrischen Gedicht als dem unmittelbarsten Ausdruck innerer Bewegung ausgeströmt? Ihre Bedrängnis war nicht nur Stimmung, Gefühl, nicht namenlose Erschütterung, sie hatte Inhalt und Gegenstand. Kein Wehruf, gestalt-, erinnerungs- und zukunftlos, entrang sich ihr; sie empfand Wehmut des Anblicks, schmerzliches Gedenken und banges Erwarten. Ihr Erlebnis hatte Geschichte; diese ist immer Gegenstand des Romans.

Ein Menschenalter zuvor hatte Goethe gerade die typisch deutsche Form des Romans, den Entwicklungsroman, durch seinen „Wilhelm Meister" wieder wachgerufen. Die Romantik erhob ihn dann neben, vielleicht sogar über die Lyrik, aus eben dem Grunde, warum Schiller ihn nur als Halbbruder der Dichtkunst dulden wollte: sie fand in ihm die Wiedervereinignug der „willkürlich" getrennten Stilformen. „Sollte nicht der Roman alle Gattungen des Stils.... begreifen", fragt Novalis[43], und Fr. Schlegel kann sich ihn „kaum

[41]) C — Br 214.
[42]) A. W. Schlegel dram. Kunst III 116.
[43]) II 308.

anders denken als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen“[44]. Für ihn ist der „Roman ein romantisches Buch“[45] schlechthin, ein Abglanz jener in der Vergangenheit, dem „Zeitalter der Liebe und der Märchen“[46] gedachten Einheit aller Künste. Denn nicht nur Formales vermischt sich hier zu neuer Einheit, auch Bilder, Ideen und Gefühle strömen aus allen Teilen der Phantasie, des Geistes und der Seele zusammen. Das epische Gleichmaß fortschreitender Handlung wird von Betrachtungen und Bekenntnissen, von Stimmungen und Beschreibungen durchflochten. Das Komische vermählt sich mit dem Tragischen, das Leben mit den Denken und das Allgemeine mit dem besonderen Fall. Fr. Schlegel zeichnet scharf den Unterschied von „romantischer“ und klassischer, „antiker“ Kunst, wenn er Roman und Epos als Ausdruck ihres gegensätzlichen Wesens empfindet[47]. Der Roman will aus dem Einzelfall die allgemeine Verbundenheit gestalten, während im Epos aus der Verbundenheit heraus individuelles Schicksal sich formt. Im Epos ruht eine Gemeinschaft um einen „Mittelpunkt“[48], im Roman sehnt sich eine Gesellschaft danach. „Wo die Literatur das gesellige Leben am unmittelbarsten berührt, ist der Roman“[49]. Kein Zufall, daß ihn die romanischen Völker zu ungewöhnlicher Höhe kultivierten, denn sie haben die Form der Gesellschaft am stärksten ausgebildet. Um das gesellige Leben zu fassen, verlangt der Roman Breite; aber ebenso eigentümlich ist ihm die Tiefe, um das Werden, Wachsen darzustellen. Er gibt Entwicklungen, nicht Zustände: „Ein Leben als Buch“[50].

Unter diesen Gesichtspunkten wurde der „Wilhelm Meister“ das große Erlebnis der Romantik. Er schien ihr die Offenbarung ihres Lebensgefühls, einer der drei „größten Tendenzen des Zeitalters“[51]. Daß man ihn falsch oder einseitig verstand, ist Nebensache. Man sah das Wesentliche im Wandern, Wechseln, Streben, im Weg, Goethe dagegen im Klären, Runden, Erreichen, im Ziel. Nur Novalis erkannte die wahre Idee Goethes, die Überwindung des empfindenden, schweifenden Menschen durch den tätigen, seßhaften, des Wanderers durch den Bürger. Für seine Anschauung bedeutet das die Aufhebung der Poesie durch die Ökonomie: „Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs.... eine Candide gegen die Poesie“[52]. Aber durch die allgemeine romantische Betrachtungsweise des „Wilhelm Meister“ wurde Goethe zum Lehrmeister der Romantik, sein Roman ihr großes Vorbild. Unter seinem Zeichen entsteht die große Zahl der Bildungs- und Künstlerromane mit ihrem bunten Geschehen, die Geschichten der Wanderer durchs Leben, die immer irrend, suchend, ahnend bleiben müssen, weil das endliche Leben nur eine kümmerliche Strecke ihrem unendlichen Ziele zuführt.

Die „Ledwina“ ist in ihrer Gesamterscheinung eine späte Frucht aus diesem Geiste; aber Einzelheiten deuten von Seite zu Seite stärker auf die realistische Kunst der Droste hin. Wie sehr ihre Anschauungen während der Abfassungszeit — 1819—24 — im Fluß gewesen sein müssen, läßt eine

---

[44]) Jugendschriften II 373.
[45]) a. a. O.
[46]) a. a. O. II 372.
[47]) a. a. O.
[48]) Fr. Schlegel a. a. O. II 358.
[49]) Athenäum I 1, 149 (A. W. Schlegel).
[50]) Novalis III 195.
[51]) Fr. Schlegel Jugendschriften II 236.
[52]) Novalis II 243 f.

Äußerung über den „Wilhelm Meister" erkennen, kurze Zeit nach der Aufgabe der „Ledwina": „Schön und mitunter große Wahrheit darin, aber sonst so unnatürlich, überspannt und märchenhaft, daß ich geneigt bin, alles für Allegorie zu halten"[53], was in den Augen der Droste ein schwerer Einwand ist[54]. Ein größerer Gegensatz zu Novalis ist kaum denkbar. Sie erblickt und verwirft, was dieser vermißt und fordert: „Er handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizism sind ganz vergessen.... Das Wunderbare.. als.. Schwärmerei behandelt"[55]. Der „Heinrich von Ofterdingen" wird gegen das Ende zu mehr und mehr allegorisch, das Märchen zur Wirklichkeit. „Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen"[56]. Später einmal nennt die Droste etwas „so romantisch, daß man es in einem Romane nicht brauchen könnte"[57]. Abbruch der „Ledwina" heißt für sie auch Bruch mit der Romantik.

Die Betrachtung des „Wilhelm Meister" zeigt bei der Droste ein erstes indirektes Verlangen nach Motivierung und Wahrscheinlichkeit. Bald folgen ähnliche Anforderungen, welche diejenigen Goethes weit übertreffen[58].

Wie bei der Droste der romantische Zeitgeist mit dem entsprechenden eigenen Entwicklungszustand zusammentraf, so verbindet sich dann ihr gereiftes Kunstwollen mit dem Realismus des 19. Jahrhunderts und spitzt dessen Eigenart scharf zu. Das bedeutet für ihre Dichtung Rückkehr aus den Fernen der Phantasie in die begrenzte Wirklichkeit, Aufgabe der Sehnsucht nach dem Unbedingten, um das Bedingte zu erfassen. Es bedeutet, sich bescheiden, auf Unerreichbares verzichten, um zu besitzen. Ein klassisches Prinzip.

Den ersten Schritt zu diesem Ziel stellt die „Ledwina" dar. Sie spielt in zeitlicher und räumlicher Gegenwart. Zum ersten Mal in der Dichtung der Droste dämmert die westfälische Heimat als Hintergrund, nur als Hintergrund, als Attribut menschlicher Handlungen und Gesinnungen. Verwachsen sind die Bewohner nicht mit ihrer Erde. Sie spüren keine Bande des Blutes. Die Hauptpersonen sind nur Geist und Seele, ihr Leib nur eine seelische Funktion, durch Krankheit vergeistigt. Darum kann noch „die unbekannte Sehnsucht"[59] laut werden, der Wunsch nach Fernem und Fremdem, dem Ziel und Gegenstand fehlt. Aber er wird schon als etwas Ungewöhnliches empfunden und von der Umgebung als Überspanntheit belächelt[60]. Die Droste selbst steht zögernd da, Sehnsucht ist ihr nicht mehr selbstverständliche Eigenart höherer Gesinnung; Kritik und erdhafte Ansichten aber legt sie wie widerstrebend einem nüchternen, etwas engstirnigen Menschen in den Mund.

Der Held der romantischen Wanderromane ist flügellahm geworden. Sein schwacher Leib zwingt ihn zur Seßhaftigkeit, die ihm Not und Gefangenschaft dünkt. So muß jetzt die Welt an ihm vorüber wandern. Aber er steht ihr nicht beobachtend gegenüber, sondern bezieht sie in sein Dasein ein[61],

---

[53]) A. v. Dr.-H. Ges. Werke hg. v. Elisabeth v. Dr.-H. mit Einl. u. Anm. v. W. Kreiten, Paderborn 1900. 2. Aufl. Bd. I, 1 S. 160.
[54]) Vgl. C — Br 71.
[55]) Novalis II 243.
[56]) Fr. Schlegel Jugendschriften II 364.
[57]) Briefe von A. v. Dr.-H. u. Levin Schücking hg. v. Th. Schücking, Lpzg. 1893. S. 59.
[58]) Vgl. C — Br 177 u. 204.
[59]) Tieck in Wackenroder I 313.
[60]) Vgl. III 146 f.
[61]) Vgl. III 157.

nimmt nicht ruhig auf, sondern wertet nach dem Maße seines Mitgefühls. Der Geist Ledwinas treibt nur noch hektische Blüten aus fieberhafter Gespanntheit. Empfindsamkeit ist bei ihr körperliche Anlage geworden. Die Romantik ist an ihrem Ende: Dekadence, Überfeinerung. Goethes Makarie und die Schöne Seele sind vom Rand in den Mittelpunkt gerückt. Empfänglichkeit ist Ledwinas Lebensprinzip, wie Tätigkeit das Goethescher Menschen. Wenn wir auch das beabsichtigte Ende des Romans nicht kennen, so ist doch sicher, daß die zarten Saiten Ledwinas zerreißen sollten. Leben zu müssen ist für sie schon Tragik.

Das Erkennen ihrer Art läßt sie ihre Not lieben. „Wir suchen doch einmal alle, wenn schon meistens inkognito, aber ich habe aufgehört; denn ich weiß, daß ich nicht finde“[62]. Ein mitleidiger Stolz lauert hinter diesen Worten, der süße Schmerz einer nur ihr erschlossenen Erkenntnis.

Außer zu ihrer Schwester knüpft sie menschliche Bande nur im Reich ihrer mit leidenssüchtiger Selbstgefälligkeit gehegten Phantasiegestalten, wo der Traum die Erscheinungswelt entleiblicht, die Dinge aus ihrem realen Zusammenhang in Raum und Zeit löst und durch die ungehemmte schöpferische Willkür in assoziative und seelische Verbindung bringt. „Die Welt wird Traum“ und „der Traum wird Welt“[63]. Im Traume begegnet ihr auch zuerst ihr unbekanntes „Liebstes, für das sie keinen Namen weiß“[64], im Halbtraum bezieht sie die nächtliche Reitergestalt in ihr Dasein ein, bis diese den Schatten entsteigt und ihr als Graf Holberg gegenüber tritt. Holberg ist nur die männliche Verkörperung desselben Urbildes, das bei ihr zum Weibe wurde. Beide haben dieselbe Krankheit[65], beide geraten an demselben Tage ins Wasser, beiden blühen die Totenblumen auf den Wangen. Auch der Graf hat „ein Gemüt, das man nicht leise genug hätte berühren können, und das bei der durchsichtigsten Klarheit dennoch an ewig mißverstandenen Gefühlen verglühen mußte“[66]. Die Seelen beider werden ineinander aufgehen, während sich ihre Leiber in demselben Ende vereinen. Wie sie im Grunde nur e i n Wesen haben, so auch nur e i n Geschick.

Der „Glaube an eine verborgene, geistige Abspiegelung aller Dinge ineinander“[67] ist die Grundlage der Naturauffassung in der „Ledwina“. „Alle Dinge stehn in Beziehungen aufeinander, alles bedeutet daher alles“[68], ein geheimer Sinn wohnt hinter den Körpern, geheim, denn wo „das Geistige sich verkörpert, da verdunkelt es sich auch“[69]. In der Abenddämmerung aber scheint das Stoffliche durchsichtig zu werden, „als sei hier die Scheidewand zwischen Himmel und Erde dünner“[70]. Das Jenseitige ergießt sich in das Diesseits im Abendrot[71].

Die Natur wird nicht betrachtet, Ledwina will sie verstehen, liest aus ihr heraus, schaut „lüstern“[72] nach Reizen aus für die Einbildungskraft[73] und sucht „gewaltsam Gegenstände auf, die... erschüttern“[74].

---

[62]) III 150.
[63]) Novalis IV 217.
[64]) III 154.
[65]) Vgl. III 184.
[66]) III 165.
[67]) III 153.
[68]) A. W. Schlegel Vorlesungen I 292.
[69]) L. A. v. Arnim Sämtl. Werke hg. v. Wilh. Grimm, Berl. 1840. III 6.
[70]) III 152.
[71]) Vgl Brentano „An die Nacht“.
[72]) III 156.
[73]) Vgl. III 146.
[74]) III 186.

Die Heimat liebt sie, weil deren Weidenbäume „etwas Rührendes“ haben durch „eine sonderbare Verwechslung in der Natur“[75], weil ihre stille Einsamkeit von einer Wildnis träumen läßt oder von einem „Lande ohne Trug“[76]. In dem Bild seines Vaterlandes liebt Heinrich v. Ofterdingen „eine seltsame Andeutung (seines) Gemüts“[77], und Liane im „Titan“ „wünscht so oft.,. in der patriarchalischen Zeit oder in Arkadien.. zu leben“[78].

Dämonische und persönliche Gewalten scheinen in den Elementen zu hausen und absichtsvoll in das Menschenleben einzugreifen: „Das Wasser tanzte in greulicher Lust über der gefallenen Beute warf sprühenden Schaum in die Augen derer, die sie ihm zu entreißen suchten“ (Ledwina)[79]. „Der ungeheure Wald bog sich mit tröstlichem Ernst zu dem Wanderer“ (Novalis)[80].

Die Menschen der „Ledwina“ sind in zwei Welten gespalten. Die einen sehen im Leben Aufgabe und Berufung, den andern, Ledwina und dem Grafen, ist die Wirklichkeit Fessel und Verhängnis; ihr Geist leidet am Körper. Holbergs Vater schon „hat mit der schönen, geistreichen Mutter.. die Auszehrung in die Familie geschleppt“[81]. In heller Flamme wird auch sein und Ledwinas Geist zusammen auflodern, während ihre Körper fruchtlos untergehen. Nichts von ihnen bleibt übrig, und das rauhe Leben behauptet das Feld. Sein Sieg ist nicht nur äußerlich, sondern in Theresens bescheidenem Liebesglück (in der beabsichtigten Fortsetzung) als berechtigt erkannt. In der Gestalt der Schwester bejaht die Droste die irdische Liebe, in der Mutter achtet sie Ordnung und Unterordnung im Alltäglichen, nur die nüchterne Weltanschauung Karls kritisiert sie als seelische Enge. Die beiden Sphären stehen sich nicht feindlich gegenüber. Kraft siegt, und Schwäche geht unter durch ihr bloßes Dasein. Zum Leben selbst wird keine Stellung genommen; es wird weder als Schmerz verneint, noch als Lust bejaht, sondern als Bestehendes ertragen.

Der Tod ist in der „Ledwina“ eine Notwendigkeit, die Erfüllung eines Gesetzes, das schmerzhaft unabänderliche Ende des Menschen. Novalis nennt den Tod „das romantisierende Prinzip unsers Lebens“[82], die Überwindung des Gesetzes der Individuation und Endlichkeit, den Sieg des Geistes über die körperliche Begrenztheit. „Im Tode ward das ewge Leben kund“[83]. Nichts von der spiritualistischen und christlichen Todessehnsucht des Romantikers ist bei der Droste zu finden. Kein Jenseits winkt als freudige Hoffnung oder Lohn. Das Traumbild der Verwesung sucht Ledwina als „Dummes Zeug“[84] wegzuscheuchen, und vor dem Tode graut ihr, „denn das Gegenteil ist gegen oder über die Natur“[85]. Ihre „in Funken verglimmende Lebenskraft“[86] möchte sie auf einmal in heller Diesseitigkeit aufflammen lassen. Aber sie besiegt diese heidnische Sehnsucht und opfert sich Gott „rein“, aber „schmerzlich“[87].

---

[75]) III 146
[76]) a. a. O.
[77]) Novalis IV 228.
[78]) J. Paul 15.—18. Teil S. 177.
[79]) III 158.
[80]) IV 218
[81]) III 162.
[82]) III 35.
[83]) Novalis I 40.
[84]) III 131.
[85]) III 142.
[86]) III 135.
[87]) III 135.

Schon in der „Ledwina" fehlt das Jenseits als treibende Kraft, als Fortsetzung des Erdendaseins, Ergänzung oder Flucht, wie es noch das Epos „Walther" beherrscht. Das ist neben dem tendenzlosen Untergang des Schwachen eines der deutlichsten Zeichen der inneren Abwendung von der Romantik. Mit einer schwächeren oder fehlenden Religiosität ist bei der Droste diese Erscheinung natürlich am allerwenigsten zu erklären. Sie zeigt vielmehr die durchaus gewandelte Einstellung zur Welt als einer Ganzheit, die weder einer Entschuldigung noch einer Zwecksetzung über sich hinaus bedarf. Es liegt darin eine Ankündigung des neuen diesseitigen Menschen, der auch angesichts des Todes nur schmerzlich auf Lebensgenuß verzichtet.

In der „Ledwina" stehen zwei Welten einander geistig gegenüber, die idealistische Ledwinas und Holbergs und die realistische ihrer Umgebung. Im Stil spiegelt sich derselbe Dualismus wider: die Partien Ledwinas sind breit, stimmungsmäßig, die andern knapp, handlungsstark. Hart, ohne Übergang stoßen zwei gegensätzliche Stile aufeinander und wechseln miteinander ab. Der innere Zwiespalt wird nicht durch die Form zu künstlerischer Einheit verbunden. Die Szenen folgen einander beziehungslos.

Das ständige Abschweifen, die breite Ausmalung reizender Situationen, die hemmungslose Schnörkelhaftigkeit der Jean Paulschen Romane kreist immer um eine ideelle Mitte. Alle Einzelheiten sind nur Arabesken, Variationen um e i n großes Thema. In der „Ledwina" ist jeder Zusammenhang zerrissen. Nur auf den Nebenszenen steht die Handlung fest auf, wodurch sich die Teile abtrennen und durch ihre Lebensfülle den Leitgedanken überwuchern, der blaß und körperlos dazwischen schwebt. Ein von diesem unabhängiges Fortschreiten zieht von der Gestalt der Ledwina ab, die keine Bewegung, sondern nur Haltung hat. Dieser Vorgang der Loslösung beginnt schon im „Walther" (Jagd-Szene). Mit zunehmender Reife wird daraus immer mehr ein bloßes Nebeneinander von Bildern, deren ideelles Auseinanderfallen die Droste weiß, ohne es verhindern zu können, da ihr beim dichterischen Schaffen „die Gabe fehlt, Nebendinge sogleich als solche zu erkennen und zu behandeln"[88]. Dem Eigenleben der Szenen entspricht ihre formale Verschiedenheit; die Sprache trennt sich in die geistig-andeutende der Haupthandlung und die sinnlich-bezeichnende des Beiwerks. Partien von metaphorischem Gehalt und einem Klang, der an Novalis erinnert, wechseln mit harten Fügungen realistischer Prosakunst. Neben dem Traumbild verwesungssüchtiger Phantastik steht die herbe Sachlichkeit und Beobachtungsschärfe klarer Sinne.

Der erste Abschnitt der „Ledwina"[89] setzt mit stimmungsmalender Weichheit ein und verklingt in Molltönen elegischer Betrachtung. Die Handlung läuft nach beiden Seiten hin sanft aus. Tieck liebte diese Art Bewegung[90], die sich immer wieder vernichtet. Ein unendliches An- und Abfluten; ein Ton erklingt, verweht und ein anderer ertönt; sie stellen sich nicht aufeinander; sie springen scheinbar zusammenhanglos auf aus einer unhörbaren Melodie, die sie andeutend wiedergeben.

Der Aufbau der Besuchszene[91] ist darin gerade entgegengesetzt. Ohne Einstimmung, ohne Vorbereitung beginnt die Handlung:

---

[88]) C — Br 254.
[89]) III 131—135.
[90]) Vgl. „Die schöne Magelone".
[91]) III 169—182.

„Eine Kutsche rasselte über die Zugbrücke, und sechs langgespannte Goldfüchse trabten auf den Vorhof.

'Bendraets!' sagte Karl."

Satz auf Satz treibt sie vorwärts, berührt tausend Einzelheiten, um ein knappes und klares Mosaik von Charakteren zu hinterlassen.

„Der Wagen fuhr vor, und die schönen reichgezäumten Reitpferde scharrten ungeduldig auf dem Pflaster. Die Reiter ließen sie die schönste Fensterparade machen, und der Besuch war zu Ende."

Im ersten Kapitel erlöst das An- und Absteigen das Bild aus seiner Geschlossenheit und Einmaligkeit in gleichnishafte Allgemeinheit.

Im zweiten Beispiel wird mit epischer Verantwortlichkeit ein in sich geschlossenes Stück aus der Sachenwelt herausgeschnitten, ohne daß seine Deutung gewagt wird.

Man vergleiche zwei Dialoge miteinander[92]. Im ersten wird versucht, alles Seelische, Atmosphärische in Worten auszusprechen oder zu umschreiben. Im anderen werden die innerlichen Vorgänge zu Handlung, Bewegung, Luft. Sie leben als Spannung zwischen den Worten.

Die seelische Regung ist zur körperlichen Bewegung geworden, „nachsinnend, demütig, verweisend" zu „fixierend, lächelnd, errötend". Man erfährt Wirkungen anstatt Ursachen, den sichtbaren Ausdruck für den inneren Anstoß. Der Erzähler wird Schilderer, wo er Erklärer, Beschauer, wo er Mitwisser war.

Noch häufig ist die Droste in der „Ledwina" genötigt, das äußere Bild durch die innere Ursache zu verdeutlichen; sie kann den Gedanken noch nicht durch Bewegung wiedergeben. Darum motiviert sie gern psychologisch: „Wandte sich rasch wie zum Fortgehn und kehrte dann fast wie trotzend zurück"[93]. Man halte eine andere Stelle dagegen, wo Ledwina den Namen des Toten erfährt: „Ledwina setzte sich auf das Bett und legte das Gesicht in die weißen Kissen, dann erhob sie sich schneeweiß und sagte: 'Ja, Gott muß es wissen', nahm ihr Schnupftuch vom Tische und ging langsam hinaus"[94]. Die äußere Ruhe der Sprache zittert vor Verhaltenheit und innerer Spannung. Nicht durch Nennung von Einzelheiten, sondern impressionistisch, durch Oberflächenkunst erreicht die Droste feinste seelische Nuancierung.

Überall am Stil der Droste läßt sich dieselbe Abkehr vom Verinnerlichungsdrang zur Eindrucksgestaltung nachweisen.

Der Vergleich war der Klassik ein Mittel, durch Gleichsetzung von zwei Vorstellungen die Anschaulichkeit der einen zu verstärken, ihre Unbestimmtheit einzuschränken, sie eindeutiger zu machen, als es der einzelne Begriff vermag. In der Romantik bekam er die entgegengesetzte Aufgabe, den Gegenstand aus seiner sinnlichen Begrenztheit zu befreien, mit Geistigem in Beziehung zu setzen und seine sinnbildliche Allgemeinheit aufzuzeigen. Die Verschiedenheit der Körperwelt wird so auf ihren gemeinsamen Sinn zurückgeführt. „Jeder Theil des Universums spiegelt das Ganze"[95].

„Die Gesänge der Vögel, der Klang der Gewässer, das Geschrei der Tiere ist gleichsam wieder ein Baum- und Blumengarten" (Tieck)[96].

---

[92]) III 150 Zeile 2 ff. u. III 170 Z. 15 ff.
[93]) III 131.
[94]) III 160.
[95]) A. W Schlegel Vorlesungen I 292.
[96]) in Wackenroder I 267.

„Ihre lieben Augen waren wie ein paar verblichene Vergißmeinnicht, denen nur die Treue geblieben aber kein Glanz“ (Ledwina)[97].

„Der Friedrich sah so blaß aus wie ein Tuch“ (Judenbuche)[98].

Die beiden ersten Beispiele vergleichen nur scheinbar Sinnliches mit Sinnlichem. Ihre wahre Absicht ist, den seelischen Gehalt miteinander in Beziehung zu setzen — die Musik der Töne mit der der Farben und den Gefühlswert des Vergißmeinnichts mit dem des Augenausdrucks. Der letzte Vergleich aber will lediglich den sinnlichen Farbeindruck verdeutlichen.

„Der Busen.. blickt durch das Gewand, wie deine eigene Lust durch deine bange Unerfahrenheit“ (Brentano)[99].

„Sie umfaßte es fester, wie wir Gedanken fassen können.“ — „Das graue Silberlicht lag wie ein feenhaftes Geheimnis auf der Landschaft“ (Ledwina)[100].

Oft wird die sinnliche Bestimmtheit durch den Vergleich mit Geistigem abgeschwächt. Anfänglich unbeholfen und vereinzelt erscheint daneben der verbildlichende und versinnlichende Vergleich, um in der „Judenbuche“ zur Alleinherrschaft zu kommen:

„Fußhoch über die anderen tauchte sein blonder Kopf auf und nieder, wie ein Hecht, der sich im Wasser überschlägt“[101].

Was die Aufgabe hat, näher zu bestimmen oder einzuengen, sucht Novalis zur Erzeugung mitklingender Vorstellungen zu verwenden. „Alles Vollendete spricht sich nicht allein, es spricht seine ganze mitverwandte Welt aus“[102]. Ganze Assoziationsreihen sollen durch Berührung an einem einzelnen Punkt erweckt werden. Ein Gedanke, eine Empfindung soll andere mitschwingen lassen. Überall sollen sich Brücken vom Bedingten ins Unbedingte, vom Begrenzten zum Unendlichen spannen. Das ganze Werk und das kleinste Wort sind dazu bestimmt, „die zarteren Geheimnisse des Lebens, die nie vollständig ausgesprochen werden können, in reizenden Sinnbildern errathen zu lassen“[103].

Gerade weil die Erscheinung für Novalis nicht letztes Ziel ist, durchlöchert und verflüchtigt er sie, um das Dahinterliegende sichtbar werden zu lassen: „Sie (die Dinge) such' ich nicht, in ihnen such' ich oft“[104].

Auch wo er nicht in Gleichnissen redet, ist Novalis in seiner Sprache metaphorisch. Er geht darin am weitesten unter allen Romantikern. Die Einfachheit seiner Sprache ist nur scheinbar; Einzelbilder sind daraus verschwunden, weil die Gesamtheit sinnbildlich geworden ist.

Das Adjektiv hatte ursprünglich die Aufgabe, beim Hauptwort zu stehen, es näher zu charakterisieren. Die Romantik kehrte seine Bedeutung ins Gegenteil um. Novalis nennt Beiwörter „dichterische Hauptwörter“[105]. Nicht mehr das substanzbezeichnende Substantiv ist ihm das wesentliche Wort, sondern das Adjektiv, womit er die innere Beziehung von Objekt und Subjekt herstellt, dem Gegenstand einen Gefühlston gibt. Dem Klassiker nannte das

---

[97]) III 131.
[98]) III 37.
[99]) V 299.
[100]) III 154 u. 156.
[101]) III 35.
[102]) Novalis II 298.
[103]) Athenäum II 2, 201 (A. W. Schlegel).
[104]) IV 6.
[105]) III 14.

Adjektiv eine dauernde Eigenschaft des Substantivs, seine romantische Verwendung nimmt dem Hauptwort seine Bestimmtheit, macht es zu einem wechselnden subjektiven Eindruck.

Adjektiva, die eigentlich eine sinnliche Eigenschaft bezeichnen, werden durch Verbindung mit Abstrakta zu Gefühlswerten. Am häufigsten erscheint in dieser Verwendung „süß".

Süßer Widerspruch — finstere Untätigkeit (Brentano)[106] — süßer Trost — süße Wollust (Novalis)[107] — träge Unzufriedenheit (Tieck)[108].

Süße Seele — süße Streifereien — glühende Blindheit — leise Abneigung (Ledwina)[109].

Die Bildkraft des Adjektivs wird möglichst schwach gewählt, um den seelischen Gehalt nicht durch den sinnlichen Ausdruck zu verdecken.

Farbtöne werden in Stimmungstöne verwandelt:

Auf einem lichthimmelblauen Grunde lag der milde Glanz der braunen Sterne (Novalis)[110] — Wildbunte Blumen (Eichendorff)[111].

Keine helleren oder milderen Farbenspiele — liebliche gefärbte Landschaft (Ledwina)[112].

Daneben gibt es aber in der „Ledwina" schon wirklich schaubare und charakterisierende Farbenbezeichnungen:

Das ockergelbe, entstellte Gesicht[113].

Ebenso blaß und unbezeichnend sind die Adjektiva zur Beschreibung von Personen.

Die schöne, wüste Gestalt — eine andere weibliche Gestalt... groß, schön und herrlich (Eichendorff)[114].

Das schöne bleiche Bild Ledwinens — das liebe fromme Antlitz (Ledwina)[115].

Das Adjektiv verzichtet schließlich auf seine wenn auch nur noch scheinbare Verbindung mit der Sachenwelt und drückt die Empfindung aus, die der Gegenstand im Erlebenden erregt, nennt vom Sustantiv nicht mehr seine Eigenschaft, sondern seine psychische Wirkung.

Reizende Kränklichkeit (J. Paul)[116] — lustiges Wäldchen (Eichendorff)[117] — munteres Horn (Brentano)[118].

Langweilige Weidenbäume — grausamer Tackt — heitere Gegenstände (Ledwina)[119].

Endlich aber kann sogar das im Menschen aufkommende Gefühl als ganz unbestimmt oder als unnennbar umschrieben werden:

„Im Augenblick rauscht ein Hain mit tausend wunderbaren Blumen, mit unbegreiflich seltsamen Farben empor. — Sie (die Musik) sei das allerunbegreiflichste, das wunderbarseltsamste, das geheimnisvollste Rätsel" (Tieck)[120].

---

[106]) V 11 u. 230.
[107]) I 30 u. 32.
[108]) in Wackenroder I 296.
[109]) III 152, 136, 184, 168.
[110]) IV 153.
[111]) III 197.
[112]) III 131 u. 152.
[113]) III 176.
[114]) III 34 u. 253.
[115]) III 131 u. 149.
[116]) 15.—18. Teil. S. 136.
[117]) III 20.
[118]) V 8.
[119]) III 146, 168, 131.
[120]) in Wackenroder I 284 u. 290.

Unbeschreiblich — wunderbar — Es ist etwas Seltsames und Rührendes um ein Naturgesetz (Ledwina)[121].

In der „Ledwina" werden die Gefühlsschemen „rührend" und „wehmütig" zu Tode gehetzt. Ihre räumliche Verteilung spiegelt die Zwiespältigkeit des Werkes deutlich wider. Anfangs häufig, verschwinden „wehmütig" und „rührend" von Seite 157 ab mit einer Ausnahme (Seite 169) und erscheinen erst wieder mit Beginn des letzten Kapitels (Seite 183), das sich in Stimmung und Inhalt eng an den Anfang anschließt und sich von der realistischen Kunst des mittleren Teils abhebt.

Im ersten Absatz der „Ledwina" treten fast nur Adjektiva auf, die einen stimmungsmalenden und weichen Unterton haben: jung, schön, bleich, weit, hell, mild, jung, lieb[122].

In Brentanos „Godwi" liefert ein gleich großer Abschnitt: alt, lieb, gut, fröhlich, jung, schön, groß, schlank[123]. Gegen das Ende der „Ledwina" überwiegen die charakterisierenden Adjektiva: greulich, alt, düster, grämlich, jung, hart, trocken, schmutzig[124].

Dasselbe Bild, das bisher an Worten und kleinen Wortverbindungen sichtbar wurde, ergibt sich auch, wenn man die Darstellung ähnlicher Gegenstände miteinander vergleicht:

„Ein Pilgrim ging durch die Nacht... um ihn zog sich das dichteste Dunkel, er selber nur von verstohlenen Mondstrahlen erschimmert; ein finsterer Hohlweg deutete sich an, oben auf einem Hügel von fern her glänzte ein Crucifix, um das sich die Wolken theilten; ein Strahlenregen vom Monde ergoß sich, und spielte um das heilige Zeichen" (Tieck)[125].

„Das Mondeslicht durchwogt den Fichtenhain....., Um einen Schädel spielt der matte Schein,... Und eine Rüstung an bemooster Wand Erscheinen in der trügerischen Helle" (Walther)[126].

„Der Mond stand klar im tiefen Blau. Die Wolken lagerten dunkel am Horizont in einer schweren getürmten Masse" (Ledwina)[127].

„Der Mond stand klar am Himmel, aber sein Glanz fing an zu ermatten, und im Osten zeigte sich bereits ein schmaler gelber Streif, der den Horizont besäumte und den Eingang einer engen Talschlucht wie mit einem Goldbande schloß" (Judenbuche)[128].

Für Tieck hat der Mond eine geheimnisvolle, mystische Kraft; seine Strahlen scheinen um die Gegenstände eine Seele zu weben, und „die Natur wieder zu verwandeln"[129], „denn.. der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen"[130], er zeigt das Unerklärliche der Natur als „sanftes Räthsel"[131].

Der „Walther" entstand aus demselben Geiste, nur daß der Droste das Symbolische nicht mehr klar vor Augen stand und der spielerische Reiz die Oberhand gewann.

---

[121]) III 138, 168, 140.
[122]) III 131 (ohne Verbaladjektiva).
[123]) V 24.
[124]) III 177.
[125]) Schriften XVI 281.
[126]) Arens IV 124.
[127]) III 155.
[128]) III 22 f.
[129]) Tieck a. a. O.
[130]) J. Paul 49.—51. Teil S. 103.
[131]) Tieck a. a. O.

Zur „Ledwina“ ist es ein weiter Schritt. Der Mond hat seine entkörperlichende Kraft verloren und läßt die Dinge klar in großen Umrissen hervortreten. Das subjektive Gefühl wird nachträglich angehängt.

In der „Judenbuche“ wird dann diese typische Landschaft zu einer individuellen. Der im „Sternbald“ „angedeutete finstre Hohlweg“ hebt sich klar gegen den Horizont ab und wird von der sich ankündigenden Sonne gegen die Unendlichkeit abgeschlossen.

„Da erschien fern am Strome noch ein drittes Licht, aber ein hüpfendes, trübes Flämmchen, wie ein dunstiges Meteor, und sie wußten nicht, war es wirklich ein Irrlicht oder ward es von Menschenhänden getragen, mehr zur Gesellschaft als zum Führer in der täuschenden Nachthelle“. (Es schließen sich weitere Gedankengänge an) (Ledwina)[132].

„An der Mitte des Hanges stand er still, lehnte sich auf seinen Krückenstab und starrte unverwandt auf die Lichtpunkte. Es war so still überall, so tot und kalt; man mußte an Irrlichter auf Kirchhöfen denken“ (Judenbuche)[133].

Eine hüpfende Lichtbewegung läßt in der „Ledwina“ unklare Vergleiche und zweifelnde Gedanken aufkommen und sie zweimal antithetisch gegenüberstellen. Das einfache Geschehen ist Anreger und Farbe für Betrachtungen, die in demselben Zwielicht sich weiter spinnen und den tatsächlichen Anlaß vergesen lassen.

In der „Judenbuche“ wird jede Bewegung aufgehalten. Der Betrachter steht still, lehnt sich und starrt auf Lichtpunkte. Daß ihn die Umwelt, still, tot und kalt, bewegt, verrät nur das „so“. Aus seiner Lage ergibt sich: „man mußte an Irrlichter denken“, ganz allgemein; jedem ergeht es unter diesen Umständen so. Was in der „Ledwina“ noch Anlaß ist zu persönlichen Betrachtungen, bringt hier eine allgemeingültige Wirkung hervor.

Die Droste stand auf dem Gipfel ihres Könnens, als sie die anderen epischen Prosawerke schuf: „Die Judenbuche“, „Bei uns zu Lande auf dem Lande“, die „Bilder aus Westfalen“ und den „Joseph“.

Kunst des objektiven Erzählens, in der „Ledwina“ noch unklares Streben, ist jetzt vollendete Meisterschaft.

Die Antwort auf das Warum des Dichtens läßt keine tiefere persönliche Verknüpfung von Mensch und Werk aufleuchten. Die Bande sind bis zur Unfühlbarkeit gelöst. Unbewegt und überlegen steht die Droste dem Menschengeschick gegenüber. Dichtung, die in diesem Sinne realistisch und objektiv ist, braucht kein erklärendes Hereinziehen des Urhebers. Sie trägt ihren Schwerpunkt und ihre eigenen Lebensgesetze in sich selbst.

Die Droste wollte einen „Versuch in Prosa“[134] machen; sie erinnert sich einer Geschichte, die sie in ihrer Jugend erzählen hörte und wird von dem Charakter eines Mörders gefesselt, der nach 20 Jahren härtester Sklaverei, von Verfolgung ungefährdet, sich selbst richtet.

Dieses seltsame Ereignis sucht sie nicht etwa psychologisch verständlich zu machen, indem sie die seelische Struktur und Wandlung des Menschen offen legt; sie erfindet vielmehr eine Vorgeschichte, die den Fall über alles Zufällige hinaushebt. Die absonderliche Tat wird durch eine lückenlose, ur-

[132]) III 156.
[133]) III 44.
[134]) Brief an E.Rüdiger a. a. O. S. 50.

sächliche Verkettung aus einem Akt menschlicher Willkür zu einem Schicksal von metaphysicher Unerbittlichkeit. Weil man Notwendigkeit sieht, schweigt das Gefühl; man bleibt unbewegt, weil nie die Möglichkeit einer Wahl besteht. Eben darum verstummt auch das moralische Urteil. Diese Welt mißt nicht nach Gerechtigkeit und allgemeinem Maß: „Leg' hin die Wagschal', nimmer dir erlaubt!"[135]. Sie stellt keine sittlichen Forderungen und braucht keinen höheren Sinn hinter den Erscheinungen. Alles rechtfertigt sich durch sein Dasein und erklärt sich durch sein So-Sein. In ihrer Existenz liegt der bedingungslose Wert dieser Menschen. Weil ihre Bahn eindeutig ist, brauchen sie keine Wegweiser. Weil der Mensch nichts anderes darstellen kann, als was er ist, stellt er sein Maß dar. Hybris und Sünde ist ihm unmöglich. Verbrechen ruft als Ausgleich Vergeltung hervor. Beides ist Verhängnis[136].

In der „Ledwina" wird eine über das Werk hinausgehende Idee ausgesprochen, eine Weltanschauung als Versuch einer Lebensdeutung durch die Menschen der Dichtung. Die Menchen der „Judenbuche" zeigen nicht über sich hinaus nach einem ideellen Allgemeinen, weil sie nur unter sich in der Natur wurzeln. Die triebhafte Unmittelbarkeit ihrer Handlungen schließt jede Problematik aus.

Die „Judenbuche" ist ein Werk, zu dessen Grundgedanke man nicht Stellung nehmen kann, da er gar nicht als Anschauung vertreten wird, sondern sich als lebendige Wirklichkeit kundtut.

Armut und Beschränktheit werden zum ersten Mal tendenzlos und ohne romantische Verklärung dargestellt.

In der „Ledwina" wird die heimatliche Natur blaß sichtbar, in der „Judenbuche" ist sie bis zum Handgreiflichen verdichtet. Paderbornische Gegend, mit ihren Eigenheiten an Landschaft und Menschen. Während in der „Ledwina" die Umwelt noch zufällig war, ist sie hier ursächlich mit den Menschen verknüpft: „In diesen Umgebungen war Friedrich Mergel geboren"[137]. Durch seine Art ist er ihr vollkommener Sohn; Ledwina steht als Ausnahme im Gegensatz zu ihren Mitmenschen. Die Droste geht jetzt ganz in der Fülle des Gegenständlichen auf. Friedrichs Taten erwecken keine Fragen; sie sind nur Früchte des Samens, den Blut und Erlebtes in ihn legten.

28 Jahre verfließen nach dem Mord; Friedrich taucht als Johannes Niemand auf und erfährt, daß man ihn für unschuldig halte: „Also ganz umsonst.. so viel ausgestanden"[138]. Keine Spur von Reue oder Schuldgefühl; ihn erschüttert nur das Unnötige seiner Qualen. Auch an diesem seelischen Höhepunkte vermeidet die Droste jede metaphysische Einstellung, die ihre Quelle ausführlich betont. Formelhaft spielen christliche Anschauungen in die „Judenbuche" hinein; aber als Kräfte werden sie vollständig ausgeschaltet. Es herrscht das alttestamentliche Vergeltungsprinzip „Aug' um Auge, Zahn um Zahn"[139] aus einem seelisch-körperlichen Zusammenhang von Mensch und Natur: „Wenn du dich diesem Orte nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast"[140].

---

[135]) III 3.
[136]) Vgl. die Ballade „Vergeltung".
[137]) III 6.
[138]) III 46.
[139]) III 39.
[140]) III 53.

Friedrich erlebt niemals einen Bruch in sich; Denken und Handeln ist eins mit seinem Schicksal. Dieses ist auf dem Weg bis zum Mord verstehbar. Dann aber bricht die mythische Kraft der Natur an die Oberfläche durch und vollzieht an ihm ihr Gesetz. Friedrichs Charakter als Opfer wird jetzt ganz klar.

Die Droste steht der Natur als einem Ewigen, Unwandelbaren und darum Göttlichen in unkritischer Ergebenheit gegenüber. Novalis sieht in ihr Bewegung und Entwicklung, der er fordernd begegnet. „Sittlich" und „sinnvoller"[141] soll die Natur werden; der starren Ruhe soll das bewegte Gefühl weichen, ihrer bewußtlosen Wirkung die sinnvolle Absicht. „Einst soll keine Natur mehr sein. In eine Geisterwelt soll sie ... übergehn"[142].

Der Verbrecher Friedrich Mergel ist kein Empörer des Geistes wie Kleists Michael Kolhaas, nicht Träger einer Idee, sondern Getragener und Getriebener einer dunklen Macht. Über Mergels Ende entscheidet kein Urteil. Sein Tod ist ebenso verständlich und seltsam zugleich wie es seine Tat war, denn der Einzelfall seines Schicksals wird überschattet von der Allgemeinheit seiner Notwendigkeit. Kolhaas wird entwurzelt durch die Gewalt seiner subjektiven Überzeugung, die ihm das Gefühl der Gemeinschaft zerstört. Darum ist sein Tod Sühne für seine Vermessenheit und schuldhafte Vereinzelung. Die eigene Einsicht spricht ihm sein Urteil.

Durch die Entwicklungsgeschichte Friedrich Mergels verwirft die Droste den romantischen Begriff der Novelle, deren Eigenart A. W. Schlegel in sprunghafter Entwicklung sieht, der die lückenlose und ausführliche des Romans entgegensteht[143]. Mit Tieck[144] verlangt er einen Wendepunkt, ein unerwartetes Umschlagen in der Handlung. Die „Judenbuche" widerspricht diesen Anforderungen; sie gibt stetige und gerade Entwicklung.

Über den Stoffcharakter der Novelle waren sich die Romantiker mit Goethe einig, er war ihnen durch den Namen schon gegeben: eine „unerhörte Begebenheit"[145], ein einzelner, ungewöhnlicher Fall. Aber Goethe gestaltete in seiner „Novelle" das Symbol von der Bezwingung des Unbändigen, von der Überwindung der unerhörten, maßlosen und einzigen Begebenheit. Den Typus der Novelle, die „Novelle" dichten, heißt schon, ihre Einmaligkeit aufheben.

Dem Romantiker Tieck war die Einzigartigkeit willkommen als Feld für die Freiheit der Phantasie zum Märchenhaften und Überraschenden. Die Droste wandelt in den Bahnen ihrer neuen Klassizität, wenn sie vom Roman das Entwicklungsmäßige herübernimmt und novellistisch auf die „unerhörte Begebenheit" zuspitzt. Sie zeigt das Seltsame mit neuer Sorgfalt als gesetzlich. Tieck will darstellen, wie das Wunderbare im Alltäglichen „leicht sich ereignen kann"[146], die Droste, wie das Ungewöhnliche unter gewissen Bedingungen notwendig entsteht.

Nur durch Verkennen der Kräfte konnte man in der Droste eine naturalistische Dichterin sehen. Dem Naturalisten ist Notwendigkeit des Schicksals verstehbarer Mechanismus, ihr aber blinde Dämonie.

---

[141]) Novalis IV 231 u. 74.
[142]) Novalis III 260.
[143]) Vgl. Vorles. III 245.
[144]) Vgl. Schriften XI. Vorrede LXXXIV ff.
[145]) Goethe zu Eckermann 29. I. 27. vgl. A. W. Schlegel Vorles. III 248 „eine ... merkwürdige Begebenheit".
[146]) Schriften XI a. a. O.

Die Droste empfand wie Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ das Hereinreden des Dichters in die Erzählung nicht als Beeinträchtigung der Objektivität. Bezeichnend dafür ist die Stelle, wo sie eingreift, um die Spannung nicht auf die weitere Entwicklung der Moduntersuchung abzulenken. „Es würde in einer erdichteten Geschichte unrecht sein, die Neugier des Lesers so zu täuschen. Aber dies alles hat sich wirklich zugetragen; ich kann nichts davon oder dazu tun“[147]. Sie rechtfertigt den künstlerisch notwendigen Abbruch einer Nebenhandlung, indem sie vorgibt, die Geschichte habe sich wirklich so ereignet. Den Gedanken einer dichterischen Erfindung sucht sie wie später im „Joseph“[148] abzuwenden.

Das Herausreden der Personen aus der Handlung durch Sentenzen und Betrachtungen verbietet schon deren Charakter. Von der Mutter abgesehen[149] haben sie keinerlei „Lebensweisheit“ zu verkünden. Wenn sie irgend eine Lebenslage zusammenfassen wie Margarete ihre ganze Ehe in den Worten: „Zehn Jahre, zehn Kreuze“[150], so entspringt das einem spontanen Gefühl, keiner Überlegung.

Die objektive Form der Erzählung kann Sinnestäuschung und Spuckgestalten als tatsächlich darstellen, das Wunderbare ist für den davon Überzeugten subjektiv wirklich. Ob es in höherem Sinne wahr ist oder nicht, bleibt unwesentlich. In der „Ledwina“ schien es den Menschen, „als ob“[151] etwas geschehe; es war für den Betroffenen zweifelhaft oder nur für einen besonderen seelischen Zustand gültig. Die „Judenbuche“ schildert so, wie die Menschen in ihrer Besessenheit erleben:

„Der alte Mergel war das Gespenst des Brederholzes geworden“[152].

„Der Heimgekehrte ward als Johannes Niemand erkannt“[153].

Seelenschilderung ist sehr spärlich. Die Menschen sind sich gar nicht bewußt, was in ihnen oder mit ihnen vorgeht. Erklärend einzugreifen verwirft die Droste. Darum nennt sie nur die sichtbaren Folgen unbewußter Regungen:

„Friedrich griff krampfhaft nach einem Aste“ —. „Friedrich ging an diesem Morgen nicht zur Beichte“ (Judenbuche)[154].

„So oft die Comptoirtüre ging, fiel eine zerbrochene Nähnadel auf den Boden“ (Joseph)[155].

Ledwina aber „konnte lange an einem Gedanken zehren“ und „lebensreiche Pausen genießen“[156].

Jetzt fesseln die Droste die seelischen Vorgänge nur noch durch ihre Auswirkungen. Gerade auf den Höhepunkten der Handlung erfährt man garnichts von Gedanken und Beweggründen. Ja, die Droste führt manchmal sogar durch eine rhetorische Frage absichtlich irre, wie wenn sie in äußeren Bewegungen einen zu klaren Spiegel des Innern sähe und eine Vernichtung der Spannung[157].

147) III 31.
148) Vgl. III 195.
149) Vgl. III 28
150) III 11.
151) III 131.
152) III 12.
153) III 45.
154) III 24 u. 32.
155) III 200.
156) III 145 u. 149
157) Vgl. III 25

Früher liebte sie es, Abschnitte und Kapitel stimmungsmäßig einzuleiten und lyrisch gesteigert oder verallgemeinernd ausklingen zu lassen, jetzt ist sie bestrebt, die Lage klar zu umreißen oder am Ende das Ergebnis zu nennen.

Gern beginnt sie in nüchternem Chronikstil: „Friedrich Mergel, geboren 1738“[158], oder sie zeichnet knapp die Situation, wozu sie am liebsten Zeitangaben wählt: „Friedrich stand in seinem neunten Jahre“[159]. Die Abschnittanfänge ergeben aneinandergereiht in reinem epischem Stil dispositionsartig die Geschichte Friedrichs. Am Ende wird die Summe gezogen, z. B. „Es hieß, an diesem Tage habe Mergel zuerst Hand an sie gelegt“[160].

Der Schluß der Novelle stellt einen Gipfel epischer und objektiver Kunst dar:

„'Der da' — er deutete auf den Toten — 'war Friedrich Mergel'. — Die Leiche ward auf dem Schindanger verscharrt.

Dies hat sich nach allen Hauptumständen wirklich so begeben im September des Jahres 1788. —

Die hebräische Inschrift an dem Baume heißt: 'Wenn du dich diesem Orte nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast'“[161].

Ein vorangestelltes Motto würde eine Idee anzeigen, die über dem Ganzen schwebt und darin ausgedrückt wird. Die Inschrift als Schlußsatz gibt einen Gedanken wieder, den eine Handlung hervorgebracht hat. Die nachträgliche Problematik der Droste.

Zur „Judenbuche“ sind mehrere zeitlich auseinanderliegende Entwürfe erhalten, an denen das Bestreben nach sinnlicher Gegenwärtigkeit und Vermeidung des Gedanklichen deutlich wird[162].

Der abstrakte Begriff wird in einen konkreten verwandelt:

Entwurf: tonlos — endgültige Fassung: kaum hörbar (2726 — 20);
genau über den Pfad — quer über den Pfad (1555 — 16).
Die zunehmende Frische der Athmosphäre verkündete die Nähe der Sonne — der Tau stieg fühlbar aus dem Grunde (3450 — 23).

Seelisches wird durch seine Wirkung bezeichnet:
sagte bekümmert — seufzte (4189 — 28).

Die Bewegung wird verdeutlicht:
nachwandelnd, nachging — nachtrat (1324 — 15).

Das Milieu wird gewahrt:
wie ein Windspiel — wie ein Jagdhund (3462 — 23).

Das Bild wird versinnlicht:
die den Eingang der sehr schattigen Schlucht bildete — die den Eingang der Schlucht überwölbte (1456 — 15).

Das subjektive Gefühl wird ausgeschaltet:
Aber dieser Tag war bittrer als Alle und sie wünschte sich 1000 mahl den Tod, — die arme Frau! sie sollte leben, um noch schwerere Stunden zu sehn!
Allein so war ihr nie zu Mute gewesen; (aber diese Stunde war bittrer als Alle und sie wünschte sich den Tod)
Aber so war ihr nie zu Mute gewesen (2757 a — 2756 b — 20).

---

[158]) III 5.
[159]) III 8; vgl. auch III 5, 11, 12, 17, 20, 21, 22, 23 u. s. f.
[160]) III 8.
[161]) III 53.
[162]) A. v. Dr.-H. Die Judenbuche. Mit sämtl... Vorarbeiten d. Dichterin.... hg. v. K. Schulte-Kemminghausen, Dortmund o. J. (Varianten nach Zeilen zitiert; endgültige Fassung nach Seiten der krit. Ges.-Ausg. Bd. III.)

Im Dialog wird die seelische Regung zur Spannung zwischen den Worten:

Hast du (Keinen Lärm) Nichts im Walde gehört — im Walde ja — versetzte der Knabe dessen Unbefangenheit nach ein paar scheuen Blicken in des Försters Gesicht zurückgekehrt war — und außerdem eure Holz(fäller) [Hacker] drüben im Dickicht, setzte er nach kurzem Nachdenken hinzu — Meine Holz(fäller), fragte der Förster (mit verächtlichen Tone, dann halb vor sich hin)	„Hast du nichts im Walde gehört?" — „Im Walde?" — Der Knabe warf einen raschen Blick auf des Försters Gesicht. — „Eure Holzfäller, sonst nichts." — Meine Holzfäller!!"
(3594)	(24)

Das Novellenfragment „Joseph" ist wie die „Judenbuche" eine „Kriminalgeschichte." Das Bruchstück ist zu kurz, um den Grundgedanken erkennen zu lassen. Bedeutsam ist der Rahmen, der die Geschichte (wie die ebenfalls nach der „Judenbuche" entstandene Erzählung „Bei uns zu Lande auf dem Lande") umgibt: sie wird von einer Mittelsperson erzählt. Damit greift die Droste auf eine alte Tradition zurück, die — wie auch noch Goethe[163] und Fr. Schlegel[164] — unter Novellen Geschichten verstand, die in geselligem Kreise vorgetragen wurden. Goethe wandte diese Technik öfters an. Tieck vertritt sie für die Romantik durch seinen „Phantasus", den die Droste kannte[165].

Weil Tieck den Dichter von seiner Geschichte zu getrennt glaubte, schuf er in einem Erzähler jemanden, der zu dem Gegenstand in beteiligtem oder ergriffenem Verhältnis steht. Wenn das Ereignis historisch ist, vermindert er dadurch den zeitlichen Abstand, so daß „Vorwelt und Gegenwart in ein... Gemälde zerfließen"[166]. In jedem Fall aber hebt er den ideellen und gefühlsmäßigen Abstand auf[167]. Er kann den Rahmen auch dazu benutzen, um Wirkungen des Gehörten aufzuzeigen: „alle Zuhörer waren bewegt"[168] und Betrachtungen darüber anstellen zu lassen. Immer bedeutet das eine Verminderung des Abstandes von der Dichtung zum Dichter und Leser.

Die Droste erlangt mit demselben Mittel größere Objektivität, indem sie zwischen sich und die Erzählung eine Person einschiebt. Dadurch wird die Entfernung vergrößert und dem Einfließen persönlicher Gefühle entgegengewirkt.

Der Droste liegt daran, dem Gegenstand möglichst nahe zu kommen, um von dem Gedanken des Erdichteten abzulenken und andererseits jeden Einfluß von außen abzuwehren. Dazu wendet sie ein verwickeltes Verfahren an: Caspar Bernjen schreibt nach Jahren die Geschichte nieder, die ihm Mevrouw van Ginkels aus ihrer Jugend erzählte. Mevrouw berichtet ihr einziges wirklich auffallendes Erlebnis, dessen klarer Eindruck ihr nicht verwischt sein

[163]) Vgl. Weimarer Ausg. I 18 S. 158 f.
[164]) Vgl. Jugendschr. II 412.
[165]) Vgl. C — Br 71.
[166]) Tieck Gesammelte Novellen, Berlin 1835/42. XIV 10.
[167]) Vgl. Tieck a. a. O. S. 244.
[168]) Tieck a. a. O. S. 283.

konnte, mit der Objektivität zeitlicher Entfernung einem Menschen, der es kurz notiert und nach langer Zeit niederschreibt. So ist eine ungewöhnliche Objektivität ersonnen und gleichzeitig die Vorstellung eines tatsächlichen Ereignisses erstrebt: „wobei ich jedoch bestimmt erkläre, daß ich nur wörtlich der würdigen Frau nachgeschrieben habe und mich sowohl gegen alle poetischen Ausdrücke als überhaupt gegen den Verdacht der Schriftstellerei... verwahre“[169].

Unbedingte Unpersönlichkeit läßt die Droste in der „Judenbuche“ und im „Joseph“ den Gegenstand außerhalb ihres Lebenskreises nehmen, weit genug, um ihn nüchtern betrachten zu können, aber nahe genug, um ihn zu durchdringen.

Aber im „Joseph“ tritt etwas hinzu, was in der „Judenbuche“ noch fehlt: die Reflexion, die durch den Rahmen begünstigt wird. Was in der „Judenbuche“ Leben war, wird hier Erkenntnis. Die Menschen wurzeln nicht nur in ihrem Volke, die Droste redet auch in allgemeinen Worten über diese Verwurzelung. Der Gedanke der Vergänglichkeit erschüttert die beschauliche Ruhe. Die Idee erscheint als das Bleibende im ablaufenden Leben und „die ewig große, unwandelbare Natur in Fels, Wald und Gebirg“[170]. Sie lebt in der Erinnerung an die „ewigen alten guten Gesichter(n)..., die mit ihr gelebt, gelitten und ihre Toten begraben haben“[171]. Es ist die Zeit, in der sich ihre Lebenskraft aufzulösen beginnt, wo sich dem Anschauen das Rückschauen zugesellt und sie „des Vergangenen gedenken“[172] will.

Vers-Epik.

Als in Homer das jugendliche, heroische Zeitalter Griechenlands seinen Mythos gestaltete, wählte es mit derselben Notwendigkeit die Form des Epos, wie im tragischen Zeitalter die der Tragödie. Das Epos ist die Feier der Sinne und des Leibes, vor dessen göttlichem Organ, dem Auge, die Welt vorüberzieht. Es ist das erscheinungsfrohe Anblicken des verkörperten Geistes, der untragische Gesang des in reiner Betrachtung erloschenen Menschen, durch dessen Seele noch nicht der Riß von Ich und Welt, von Geist und Leib hindurchgeht. Homer erlebte noch den Geist im Leibe und seine Götter als Menschen. In drangloser, unumkämpfter Einheit mit dem All spiegeln sich in ihm dessen Bilder in verweilendem Fortschreiten, in gleicher Würde und mit demselben Maße gemessen, da „die Erzählung nicht zu Einem Ziele hin strebt, sondern jeder Moment derselben um seiner selbst willen da zu seyn scheint“[173]. „Der Zweck des epischen Dichters... liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele“[174]. Das Epos kann an jedem Punkte anfangen und aufhören; es ist ein Aneinanderreihen in sich geschlossener Einzelheiten, kein Auseinanderwachsen[175], ein aus dem unendlichen Fluß der Geschichte herausgeschnittenes Bild, zu zeitlicher Gültigkeit verallgemeint.

---

[169]) III 195.
[170]) III 191.
[171]) a. a. O.
[172]) III 193.
[173]) A. W. Schlegel Vorles. I 365.
[174]) Schiller an Goethe 21. 4. 97.
[175]) Vgl. Novalis III 177.

Als in der deutschen Klassik Goethe sein Epos „Hermann und Dorothea" schuf, da wußte er um diesen Sinn. Aus der geschichtlichen Bewegtheit hob er das Idyll heraus, aus dem Einmalig-Vergehenden das Ewig-Menschliche. Der heroische Mythos der Götter und Helden hatte in Homer seinen Dichter gefunden, Goethe formte den bürgerlichen Mythos einer werktägigen Welt.

Es ist gewiß kein Zufall, daß mit dem Aufkommen der Romantik das Epos aus der deutschen Dichtung fast verschwindet. In untergeordneter Stellung oder am Rande fristet es ein kümmerliches Dasein, als deutlicher Ausdruck der Abneigung gegen eine Dichtungsgattung, die dem romantischen Menschen ihrem innersten Wesen nach widerstreben mußte.

Das Epos „schildert uns bloß das ruhige Dasein .. der Dinge nach ihren Naturen"[176], „die romantische (Dichtung) hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem .. Chaos"[177]. „Das Epos ist Darstellung des rein Objectiven"[178], ein Spiegelbild der äußeren Sinnenwelt; romantische Kunst aber ist deren Sinngebung durch den verstehenden Geist, „Construction aus Gesetzen unsers Geistes, folglich aus etwas subjektivem"[179]. „Das epische Gedicht stellt vorzüglich .. den außer sich wirkenden Menschen" dar[180], Goethes Ideal des tätigen Menschen. Für Fr. Schlegel ist „das höchste vollendetste Leben nichts als ein reines Vegetieren"[181]. Er sah den Ursprung der romantischen Dichtung im Roman, den der Klassik im Epos, als dem reinsten Ausdruck ihrer Art[182]. Das Epos ist für Novalis nur eine Vorstufe des Romans, die noch auf die Äußerlichkeit der Sinnesaufnahme beschränkt ist, „das veredelte primitive Gedicht ... Der Roman steht schon weit höher"[183]. Er gibt Deutung und seelische Vertiefung.

Aber auch der romantischen Novelle ist das Epos entgegengesetzt, denn die Novelle entwertet alle Einzelheiten zugunsten eines Höhepunktes. Das gedrängt Zugespitzte und überraschend Umschlagende schließt die breite Gleichwertigkeit der Handlung aus[184]. Dem ewig gültigen Mythos, dem klassische Kunst im Epos in Gesetzmäßigkeit und Dauer entsprechenden Ausdruck verlieh, ist die aus Willkür und dem Augenblick geborene „Mythologie der Geschichte"[185], der Bewegung, in Roman, Märchen und Novelle entgegengestellt.

Annette v. Droste-Hülshoff, der eine so gewichtige Aufgabe in der epischen Erneuerung der deutschen Dichtung zufiel, war ihrem Wesen nach für diese Sendung vorbestimmt. Ihre erdgebundene Persönlichkeit lebte noch in ungefährdeter Einheit mit der Welt, deren Gesetze und Triebe die ihren waren. In diesem epischen Zustand kann der Mensch sich mit seiner kritischen und auswählenden Vermittlung aufgeben, ohne sich zu verlieren, er kann zum bloß aufnehmenden und wiedergebenden Organ des Lebens werden, zum getreuen Spiegel der Weltbewegung. Seine Triebe erfüllen sich in reiner Anschauung der Außenwelt.

---

[176]) Schiller an Goethe 21. 4. 97.
[177]) A. W. Schlegel dram. Kunst III 120.
[178]) A. W. Schlegel Vorles. I 361.
[179]) A. W. Schlegel Vorles. a. a. O.
[180]) Goethe Weimarer Ausg. I 41, 2 S. 221.
[181]) Lucinde 33.
[182]) Vgl. Jugendschriften I 372.
[183]) III 177.
[184]) Vgl. Schiller an Goethe 25. 4. 97.
[185]) Novalis II 304.

Schon zweimal, an der Entwicklung ihrer Persönlichkeit und an ihren Prosawerken, wurde gezeigt, daß die Droste einen weiten Weg zu gehen hatte zur völligen Erkenntnis ihres Wesens und dessen klarer Entfaltung in der Kunst. Zeigte die Prosa nur an zwei Zeitpunkten Streben und Ziel ihrer Entwicklung, so kann man an den epischen Gedichten das Werden der Droste verfolgen vom Epigonentum ihrer romantischen Jugendschwärmerei bis zur höchsten Vollendung.

Schon in der Wahl des Stoffes wird die Wandlung zur objektiven und epischen Kunst sichtbar. Der Gegenstand des „Walther" ist erfunden, bei aller Verwandtschaft mit ähnlichen Erzeugnissen seiner Zeit. Er ist der in voller Freiheit variierte romantische Ritterroman, wie er durch Fouqué seine größte Verbreitung fand: eine in die nationale Vorzeit zurückgedachte Verwirklichung märchenhafter und wirklichkeitsfremder Wünsche. Das deutsche Mittelalter, wenig gekannt, aber um so mehr geliebt als farbige Welt für die frei waltende Phantasie, ist der Tatenort schemenhaft eindeutiger Gestalten. Tugendhafte und Bösewichte, Ritter, Frauen, Mägdlein, Klausner und Spielleute sind in ihrem Wesen durch stehende Adjektiva einseitig bestimmt als edel und schlecht, kühn, schön, minniglich, fromm und fahrend. Über dieses Repertoire festgelegter Typen, die alle aus der vornehmen Welt stammen bis auf einige verklärte Figuren aus fremdartiger, bewunderter Dürftigkeit, kommt die Droste nirgends hinaus. Zwischen diesen Menschen, deren stereotyper Allgemeinheit jede plastische Rundung und seelische Fülle fehlt, spinnt sie aus Liebe und Eifersucht, Schurkerei und Edelmut eine Handlung.

Während man in den späteren Epen feststellen muß, wie die Umwelt Natur die Menschen fast erdrückt, bleibt hier der Schauplatz in nebelhafter Verschwommenheit im Hintergrund. Er besteht, wie im romantischen Ritterroman, aus Burgen, mondbeschienenen Wäldern und stillen Klausnerhütten. Die Benennung der Gegend als Rheinlandschaft ist willkürlich, wie die Ortsbezeichnungen in Fouqués „Corona". In einem unendlichen, neutralen Idealraum schweben Versatzstücke, vor denen blasse Idealgestalten sich bewegen. In der späteren Kunst der Droste ist die Landschaft ihren Menschen Schicksal, im „Walther" noch Farbe und Kostüm „mit dem Hintergrunde einer ins Schöne freigelaßnen Phantasie"[186].

Die Grundidee des „Walther" ist der Zwiespalt von Welt und Jenseits, von den Forderungen der Gegenwart und der Macht der Vergangenheit. Wir wissen, daß es dem damaligen Geisteszustand der Droste entsprach, von Erinnerungen und entfernten Dingen „auf eine schmerzlich süße Weise aufgeregt" zu werden[187]. „Entfernte Länder.... entfernte Kunstwerke.. haben alle diese traurige Gewalt"[188] über sie. In ihrem Epos möchte sie „schöne Blumen pflücken.. Vom bunten Garten der Erinnerungen"[189]. Auch Walther wird von der Vergangenheit beherrscht. Seine Not ist seine rückwärts gerichtete Liebe. „Was Liebe denkt, ist nur Erinnerung", sagt Tieck[190], und Caroline möchte jemanden beneiden „um das innigste Gefühl des Kummers, der in seinen Klagen selbst die süßeste Belohnung findet, um.. die entzückende Wehmuth, diesen Schatten des verlohrenen Geliebten, der uns

---

[186]) J. Paul 49.—51. Teil S. 88.
[187]) C — Br 19.
[188]) a. a. O.
[189]) Widmungssonett zu „Walther".
[190]) Schriften X 41.

schwärmerischer, feiner, beschäftigt, wie der Geliebte selbst“[191], denn „die größte Lust kömmt immer hinten nach“[192].

Durch den geistlichen Stand Walthers stellt die Droste alles weltliche Tun und Denken unter den Gesichtspunkt des Sündhaften. Dadurch wird die Macht der Erinnerung verdoppelt, des „Fluches gräßliches Ergötzen“[193] auf die Spitze getrieben. Selbstpeinigung ist gewiß keine vorübergehende Erscheinung in Wesen und Kunst der Droste. Wir sehen sie als Triebkraft im „Geistlichen Jahr“, im „Vermächtnis“, sogar noch im „Spiritus familiaris“. Aber ihre Verbindung mit Lustgefühlen kennt nur der „Walther“ als Zeichen tiefgehender Lebensverneinung[194]. Der Gedanke des Todes beschattet immerwährend das Leben. Die Droste hat das sinnbildlich ausgedrückt: „Cypressen keimen von des Mägdleins Munde“[195].

Das Lied Theatildens gibt zusammenfassend dem Grundgedanken des „Walther“ Ausdruck:

„Lebst Du, Sohn der Phantasie?
. . . . . .
Deine Züge sah ich nie,
Denn Du bist mir Fern geblieben
Aber sie sind eingeschrieben
Unauslöschlich, voll Magie
Halb der Wahrheit ist mein Lieben,
Halb gehört's der Phantasie“.[196]

Vergangenheit, Zukunft, Erinnerung, Sehnsucht und Liebe, alles ist fern und lebt nur als Dichtung. Die Phantasie hat die Gegenwart vernichtet.

In die Zeit, als die Droste die Beendigung der „Ledwina“ aufgab und damit die Abkehr von der Romantik vollzog, fällt die Abfassung des „Hospiz auf dem großen St. Bernhard“. Die „Ledwina“ als Mischwesen aus Vergangenem und Zukünftigem war auch in ihren Menschen zwiespältig. Wirklichkeit und gesunde Kraft ließen den Traum der Romantik und die nach dem Tode Krankenden vergehen.

Im „Hospiz“ findet der Mensch auf seiner Erde festen Stand. Er ist nicht mehr ihr Gast, sondern seiner Heimat „echtgeborener Sohn“[197]. Er hat in seinem Wesen die lebensferne Allgemeinheit und den Kult steriler Innerlichkeit überwunden, um als Handelnder und Wirkender aus sich herauszutreten. Formend und geformt werdend kommt er mit der Außenwelt in Wechselwirkung. Die Personen im „Walther“ leben aus ihrer rein seelisch-geistigen Beschaffenheit heraus. In primitiver Eindringlichkeit sind Krieg und Liebe wie in Fouqués und Schulzes Epen die einzigen Erlebnisse. Äußeres greift nur durch gewalttätige Schicksalsschläge von vernichtender Ungeschlachtheit mitgestaltend ein. Im „Hospiz“ leben die Menschen vom Erbe ihres Landes und ihres Volkes, und die kleinen Ereignisse des Alltags wirken ununterbrochen an ihrem Wesen. Nicht daß ihrer bürgerlichen Bescheidenheit ein dürftig kleinliches Geschick entspräche, gönnerhafte Rücksichtnahme in seiner

---

[191]) Caroline I 104.
[192]) Tieck Schriften I 13.
[193]) Arens IV 171 (sämtl. Walther-Zitate nach Seiten von Arens Bd. IV.).
[194]) Vgl. C — Br 18 ff.
[195]) 130.
[196]) 132.
[197]) III 311. (Die Epen außer dem „Walther“ werden nach Gesängen u. Versen der krit. Ges.-Ausg. zitiert.)

Heimsuchung. Aber die Schicksale kommen nicht aus Laune und Brutalität als sinnlose Überraschungen, sondern aus dem ewigen Walten der Natur, aus Eis und Schnee und Bergen. Sie sind nicht nahe Taten von Mensch zu Mensch, von Absicht und Ziel, sondern unbegreifbar großartige Bewegungen aus den Gesetzen des Alls, von absichtsloser Wirksamkeit. Tod und Grab wird den Menschen dieselbe Erde, die ihnen Leben und Heimat gibt.

Im „Walther" entsteht Handlung aus menschlichen Bewegungen, im „Hospiz" aus der Berührung von Mensch und Natur. Beim „Walther" war der Stoff zum Träger einer ideellen Absicht erfunden ohne äußerliche, sinnliche Beziehungen zum Dichter. Beim „Hospiz" entstammt er einer zur Vision gesteigerten Vorstellung aus Gehörtem und Gelesenem, einer Verbindung von Phantasie und Kenntnis zu plastischer Sichtbarkeit. Er ist als Sinneseindruck erfahren und sinnlich vorstellbar, im „Walther" als Gefühlsausdruck erlebt und seelisch verstehbar.

Im „Hospiz" ist es kaum angängig, von einer Idee oder einem Problem zu reden. Das Liebeswerk der Mönche steht wohl im seelischen Mittelpunkt, wird aber von der Fülle und Gewalt des äußeren Geschehens überdeckt. So war auch für die Droste sicher nicht wie im „Walther" der Mensch Anstoß zu ihrer Schöpfung, sondern die Natur. Der Mensch ist ihr jetzt kaum mehr als ein Mittel, um sie zu erleben, ein Gegenstand, der ihrem Wirken ausgesetzt ist. Ihm, der so tief in der Eigenart der Natur wurzelt, scheint jeder Widerstand dagegen vergeblich, „daß er bewußtlos glauben soll, Wem so gewalt'ge Stimme eigen"[198] wie der Natur. Er erlebt sie körperlich; in sinnlicher Anschaulichkeit widerfährt ihm sein Schicksal aus strenger Kausalität[199]. Zwischen dem Tod der Geliebten und Walthers Wendung zum Klausnerleben liegt ein innerer Vorgang, eine freie Wahl. Im „Hospiz" kann nur von einer Formung des Menschen gesprochen werden. Zu dieser Lückenlosigkeit der Ereignisse war die Droste zunächst nicht entschlossen. Das zeigt der 3. Gesang des „Hospiz", worin Benoit vom Scheintod wieder aufwacht. Aber sie schloß diesen Gesang vom Druck aus als „etwas Tändelndes, Buntes, Kleinliches", das „dem einfachen, ruhigen Gang des Gedichts"[200] nicht angemessen sei. Fouqué, dem Diesseits und Jenseits in einander übergehen[201] und dem die Natur ein krauses Gebilde, mehr schreckhaft als furchtbar ist, entsprach solches Wechselspiel von Leben und Tod[202]. Für die Droste aber vollzieht sich jetzt das Leben in unnahbarer, außermenschlicher Gesetzmäßigkeit, wofür die einzige gemäße Haltung des Menschen Ergebenheit ist. Vor jener stummen Macht „so ungestüm zu frönen Jedwedem Schmerz, verbeut die Pflicht"[203]. Sie verlangt Ruhe und Gemessenheit an Stelle maßloser Hingabe an Schmerz und Erinnerung.

An der Weite des Gesichtskreises und der Objektivität gemessen, die im „Hospiz" erlangt ist, bedeutet das „Vermächtnis des Arztes" einen Rückschritt, deutlich bedingt durch die seelische Nähe des Gegenstandes. Gerade beim „Vermächtnis", insbesondere einer früheren Fassung, wissen wir von der Gestaltung eines sehr persönlichen Erlebnisses, das in der endgültigen Formung äußerlich unerkennbar ist, innerlich aber sicher mitschwingt. Dem

---

[198]) III 158 f.
[199]) Vgl. „Die Judenbuche".
[200]) Literar. Handweiser f. d. kathol. Dtschld. Münster 1880. Sp. 67.
[201]) Vgl. Corona S. 244.
[202]) Vgl. Corona Buch I Gesang 3 u. 10; B. II Ges. 4.
[203]) III 929 f.

widerspricht nicht, daß ähnliche Begebenheiten in Wirklichkeit und Dichtung dem Stoff zugrunde liegen. Wie sehr seine düstere Seltsamkeit romantischem Geiste zusagt, zeigen Schellings „Letzte Worte des Pfarrers zu Drottning in Seeland". Als herkömmlicher Schauplatz für Ereignisse mit Räuberbanden dient eine als böhmisches Grenzgebirge bezeichnete nächtliche, unübersichtliche Landschaft. Im „Hospiz" kommen die Schicksale aus der einsamen Majestät der Alpen, im „Vermächtnis" lauern sie drohend in Abgründen und Verstecken.

Die Gestalten im „Hospiz" sind selbständige Individuen, die keine Hauptfigur unter sich dulden. Darum wurde aus „Barry" das „Hospiz". Um den Arzt im „Vermächtnis" dagegen bewegen sich schattenhafte Wesen, die nur als Bild seiner Erinnerung leben. Aber er selbst ist eine charakteristische Erscheinung, sein Beruf und seine körperliche Sensibilität sind Vorbedingung der Handlung. Das im „Hospiz" noch stark innerliche Empfindungserleben ist zu einem mit größter Virtuosität gestalteten körperlichen Erlebnis versinnlicht.

Die stark romantischen Elemente des „Vermächtnisses" waren der Droste zur Zeit der Abfassung der „Schlacht im Loener Bruch" durchaus bewußt, wenn sie von einer Freundin, die „ganz Traum und Romantik... einer gewissen romantischen Schule... zugethan ist", erzählt: „Die Schlacht im Loener-Bruch ist ihr durchaus fatal.... Sie werden leicht hieraus folgern, daß ihr des Arztes Vermächtnis am meisten zusagt"[204].

Die Eigenart des „Vermächtnisses" liegt darin, daß der Droste die Wandlung seit ihrer Jugend zum Bewußtsein gekommen ist. Schmerzlich empfindet sie den Bruch der nüchternen Gegenwart mit der illusionsfrohen Vergangenheit. Wie in ihren letzten lyrischen Gedichten kommt ihr das Erkennen erst nach der unbewußten Tat. Was sie im „Hospiz" aus unmittelbarem Schöpferdrang formte, faßt sie hier in ihrer eigenen Brust als Problem, ohne zur Klarheit zu kommen. So klingt das „düstre Lied"[205] in die ewige Frage aus „O Leben, Leben! bist du nur ein Traum?"[206]. Was im „Walther" bejaht wurde, ein Leben halb Wahrheit halb Phantasie, wird hier Tragik, „gestörter Seele Leiden, Die Wahr und Falsch nicht konnte scheiden"[207]. Im „Hospiz" war das einfach Feststellung: „wunderlich berühren Auch hier sich Wirklichkeit und Schein"[208]. Die nachträgliche Problematik läßt auch die im „Hospiz" wortlos vorhandene Verkettung von Mensch und Natur betrachtend aufrollen: „In seinem Auge Einklang liegt Mit dem, was über ihm sich wiegt, Mit Windgestöhn' und linden Zweigen: Was ist ihm fremd, und was sein eigen?"[209]. Was im „Hospiz" Zustand war, wird jetzt als Frage aufgeworfen.

Man hat bemerkt, daß das „Vermächtnis" sehr große stoffliche Ähnlichkeit mit Schellings Terzinen „Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning auf Seeland" besitzt. Ein Vergleich zeigt, wie groß bei Verwandtschaft des Stoffes der Abstand des Geistes ist. Schellings Pfarrer wird von einem innerlichen Schuldgefühl getrieben, sein „trauriges Geheimnis"[210] zu offenbaren,

---

[204]) C — Br 177.
[205]) Bd. II, 1 S. 83 (Widmung z. Vermächtnis).
[206]) 835; vgl. 282.
[207]) 29 f.
[208]) I 636 f.
[209]) 20 ff.
[210]) Musenalmanach f. d. J. 1802 hg. v. A. W. Schlegel u. L. Tieck, Tübingen 1802. S. 127. (Pseudon. Bonaventura.)

weil er nicht in Sünden sterben will; der Eid zu schweigen wird ihm Gewissensnot. Der Arzt der Droste will seinem Sohn Aufklärung geben über ein Ereignis, dessen Folgen dieser schon lange sieht; sein Eid spielt keine Rolle. Jede jenseitige Einstellung ist gemieden.

Dem Pfarrer verbinden die nächtlichen Gestalten die Augen, „Wodurch sie nur die innre Nacht vermehrten“[211]. Der Arzt aber wird hellhörig und registriert die feinsten Wahnehmungen des Ohres im Gedächtnis. Während der Pfarrer nach kurzer Zeit seiner „Sinne nicht mehr Meister“[212] ist, wird der Arzt wohl „schier bewußtlos, doch Mechanisch sammeln ein die Sinne noch“[213]. Die Qual des Arztes ist die Ungewißheit über die Tat, das Zweifeln an der Richtigkeit seiner Wahrnehmung, die des Pfarrers seelisches Schuldgefühl an einer Tat, die ihm zur sichtbaren Gewißheit wurde. Sein Schicksal zeigt sich als innerer Vorgang, der von außen den Anstoß erhält, das des Arztes ist leiblicher Zustand, der die innere Klarheit zerstört. In dem Beruf beider spiegelt sich symbolisch ihr Wesen und die Auffassung des Dichters.

In dem „Vermächtnis“ vermag man die Richtung der Entwicklung noch nicht deutlich zu erkennen, mit der „Schlacht im Loener Bruch“ schwingt die Droste sich zum Gipfel ihrer Kunst auf: alle romantischen Überbleibsel sind abgeschüttelt. Einer lichten, klaren Handlung ist durch die Geschichte schon feste Grenze und Wirklichkeitswert mitgegeben. Die Droste übernimmt einen durch das Leben geformten Stoff und schränkt auch während der Niederschrift die dichterische Freiheit in dem Maße ein, wie sich ihre historischen Kenntnisse vermehren[214].

Für Novalis war die Geschichte ein Weg zur Befreiung des Idealen vom Realen. „Mit der Zeit muß die Geschichte Märchen werden“[215]. Sie bot ihm die Möglichkeit, dem erhaltenen Rohstoff einen Sinn andichten zu können, ihn zum Träger seines Geistes zu machen. Seine Liebe zu historischen Gegenständen ist die Liebe zur Erinnerung, zur Ferne, zur Mythisierung des Vergangenen.

Die Droste sieht in der Geschichte die Aufbewahrung des Vergangenen, eine Verbindung von klarer Erkenntnis des Gegenstands mit der Ferne zum Abgeschlossenen, Geschehenen, zur Geschichte. „Romantische Dämmrung“ und „klare Geschichte“[216] sind ihr Gegensätze, die einander ausschließen.

Das Eingehen in die Geschichte erschien Novalis eine Überwindung der Vergänglichkeit durch Verwandlung[217], wie sie auch die Günderode aussprach: „Dauer ist nicht zu erwerben, Wandeln ist unsterblich sterben“[218]. Die Unendlichkeit der Weltbewegung nimmt das endliche Individuum in sich auf. So wird die Geschichte für Fouqué eine Tat der Gemeinschaft des Volkes und der Familie, eine Verpflichtung, eine Verflechtung mit der Vergangenheit: „Und wenn du auf den Feind brichst ein, so denk, die Ahnen schauen drein“[219]. Die Droste sucht in der Geschichte den „interessanten

---

[211]) a. a. O. 121.
[212]) a. a. O. 121.
[213]) 180 f.
[214]) Vgl. C — Br 147.
[215]) II 309.
[216]) „Das Eselein“.
[217]) Vgl. II 26.
[218]) II 9.
[219]) Fouqué: Alwin. Ein Roman in 2 Bdn. v. Pellegrin. Berlin 1808. I 317.

Charakter“[220] und erblickt ihre eigene Aufgabe darin, das Persönlich-Einmalige aus dem Strom der Geschichte zu retten. Sie gab die Gestaltung des Wiedertäuferstoffes auf, denn „die Hauptpersonen verschwimmen zu sehr in der allgemeinen Raserei; Einer spricht und handelt wie der Andre, es läßt sich Nichts Individuelles mehr erkennen“[221].

Für sie ist die Geschichte im Grunde eine Privatangelegenheit der Mitwirkenden. Jeder hat seine persönlichen Beweggründe. Christians Schicksal ist am Ende nicht die Geschichte, sondern sein Charakter und seine Liebe.

Die Droste kam durch den Schauplatz ihrer Dichtung zur Geschichte, gewiß der denkbar unhistorischste Weg. Der Boden der Handlung ist für sie das Ewige und Unveränderliche im geschichtlichen Wechsel. Westfalen, die Heimat, wird ihr Schaffensantrieb. Es ist das Land, das die Geschichte heraufruft, und ganz außerhalb blüht in ihm das Idyll, das Ruhende im Wechsel, das fest Verwurzelte, während die Geschichte mit ihren heimatlosen Gestalten vorüber weht. Das Idyll besiegt die Geschichte wie die Natur allen Wandel. Darin liegt eine klassische Gestaltung des Epos. Der romantischen Schule aber wurde durch Schellings Naturphilosophie die Natur in Geschichte verwandelt. Für Fouqué ist sie nicht mehr als farbiger Reiz und Hintergrund seiner Personen. Wo er im „Alwin“ dieselbe Schlacht im Loener Bruch darstellt wie die Droste[222], bleibt die Landschaft in wesenloser Verschwommenheit.

Im „Walther“ und in der „Schlacht“ liegt der Anstoß nicht im geschichtlichen Gegenstand, hier in der Liebe zur Heimat, dort aber im Trieb zur Ferne. Um die Vergessenheit, die über ihrem kleinen, unbeachteten Land lastet, zu brechen, läßt die Droste in der „Schlacht“ zum Lobe der Gegenwart das Große der Vergangenheit auferstehen, während Fouqué in der „Corona“ im Schatten einer großen Gegenwart in die Geschichte untertaucht. Die Droste gleitet nicht zurück, um sich in Erinnerung einzuschmiegen, sondern beschwört wie eine Zauberin das Vergangene vor ihre Augen und weckt Totes und Verschollenes zu neuem Leben auf. In einer Vision entreißt sie die Vergangenheit der Zeit und macht sie zur leuchtenden Gegenwart, aus Erinnerung und einem Bild des Gefühls zu sichtbarer Gegenständlichkeit.

Die gewaltige Natur, die alles Leben in ihren Schlaf gezogen hat, scheint es wieder ausspeien zu wollen, „Als wollten die Atome ringen Sich los aus Gras und Krautes Schlingen, Die vor der grauen Sündflut Zeit Lebend'gen Odems sich gefreut“[223].

Von der falschen Welt glaubt Walther sich betrogen, so daß er sich sehnt, Heimat und Gegenwart zu fliehen. Im gleichen Geiste sagt E. Schulze: „Und da ich nun den Blick zur Ferne richte, .. Erkenn' ich bald die freundliche Geschiche“[224]. Im Vergangenen fand er die Geschichte als Vorzeitschauer[225], als „das dunkle Reich der Sage“[226], worin Novalis die „wahren Weltgeschichten“[227] geoffenbart sah. In der „Schlacht“ aber steigt die Droste in die Heimat hinab, um deren ganze Tiefe zu ergründen.

---

220) C — Br 178.
221) a. a. O.
222) a. a. O. I 308—325.
223) Schlacht I 982 ff.
224) Ernst Schulze Sämtl. poetische Werke, Lpzg. 1855. 3. Aufl. IV 266.
225) Vgl. a. a. O. I 6 u. Droste Widmungsson. z. W.
226) a. a. O. I 6.
227) IV 239.

Im Begleitbrief zum „Walther" schreibt sie, „Meine Lieblingsgegenden sind Spanien, Italien..."[228], jetzt wird ihr Auge trüb, wenn sie „in Südens reichen Zonen... ein schüchtern Heidekräutchen"[229] sieht.

Das „Hospiz" schildert die Natur in Macht und Herrlichkeit. Nachdem die Droste ihre Heimat gefunden hat, liebt sie deren tausend kleine Züge über alles wie Westfalens Sohn, „Wenn neben ihm der Gletscher glüht, Des Berges Aar sein Haupt umzieht, Was grübelt er? Er schaut nach Norden!"[230].

Es wurde schon einmal beobachtet, daß das Gedankliche in den letzten Werken der Droste über das Sinnliche die Oberhand gewinnt. Das nächste und letzte Epos, der „Spiritus familiaris", ist wohl ein Zeichen dieser Wandlung, wodurch es, bei aller stilistischen Vollendung im Sinne des Realismus, deutlich von den andern Epen absticht: „Bei den großen Epen, den „Spiritus familiaris" ausgenommen, vermißt man die durchleuchtende Idee oder den Träger einer solchen"[231]. Im „Spiritus familiaris" herrscht das Ideelle als Seelenkampf und Willensentscheidung. Was die Droste sonst auf der Höhe ihrer Kunst nie in epischer Form darstellt, sucht sie hier in objektiver Gestalt als Symbol wiederzugeben. Der Mensch wird Maß und Richter, während es bisher die Natur war. Bisher erhob sich die Droste in ihrer Kunst nie zum Allgemeinen. Sie blieb im charakteristischen, scharf umrissenen Einzelfall stecken. Wenn sie hier darüber hinausreicht, entspringt das nicht einem einmaligen Vermögen, Bilder deutend zusammen zu fassen. Der symbolische Gehalt lag vielmehr, wenn auch unklar, schon im Stoff, der Volkssage. Fouqué gestaltete in der Novelle „Eine Geschichte vom Galgenmännlein" denselben Gegenstand, der auch im „Spiritus familiaris" behandelt ist. Die Droste ist bestrebt, das Symbolische möglichst klar und einfach herauszustellen, es zu einem zeitlosen Mythos zu machen. Fouqués Phantasie wurde von der Buntheit des Stoffes bezaubert, ihn in historisches und örtliches Gewand einzukleiden. Das wechselvolle Spiel, sich des Galgenmännleins zu entledigen, trug den Sieg davon. Der Mythos wird zum Märchen. (Als Feenmärchen wurde die Novelle dann auch von Rosenau unter dem Titel „Vislipuzli" dramatisiert.)

Der „Walther" reiht sich auch durch die Form vollständig in die geistesverwandte Ependichtung der Fouqué und Schulze ein. Mit andern romanischen Versmaßen hatte die Romantik auch die Stanze übernommen und, frei umgebildet, als lyrische Strophenform verwendet. Als Fouqué und Schulze ihre Epen schrieben, wählten sie mit Grund die klingende, liedhafte Form der Ottaverime. Der reimlose Hexameter, der sich „immer in der Gegenwart fest hält, und allen Theilen gleiche Dignität giebt"[232], mußte ihrem Gefühl widersprechen, denn sie erstrebten „allgemeines Verschmelzen, hinüber und herüber ziehen, Aussichten ins Unendliche"[233]: das ist Wirkung des Reims. Die Ottaverime vernichtet nicht nur das rhythmische Ebenmaß durch ihre strophische Form, sondern hält durch einen paarweisen Reim das Spiel von je zwei gekreuzten Dreierreimen auf. So entsteht ein ständiger

---

[228]) C — Br 19.
[229]) Schlacht I 44 u. 46.
[230]) Schlacht I 33 ff.
[231]) Joh. Claaßen, A. E. v. Dr.-H. Leben u. ausgew. Dichtungen, Gütersloh 1883. 2. Aufl. S. 160.
[232]) A. W. Schlegel Vorles. I 327.
[233]) a. a. O.

Wechsel in Klang und Rhythmus. Wie sehr man die einzelne Ottaverime als in sich geschlossene Einheit empfand, zeigt ihre Zählung in Schulzes Epen. Gerade was als Wesensmerkmal des Epos erkannt worden war, das Lineare seiner Bewegung, seine Stetigkeit, wurde durch die kurvenartige Bewegung einer Strophenform zerstört.

Die Droste bildet die Stanze für ihr Epos nun eigenartig um. Das bisher festgehaltene Reimschema abababcc (Schulze erlaubt sich nur in der „Cäcilia" einige Freiheiten) löst sie auf zu einem Siebenzeiler ababccb. Dadurch erreicht sie neue Klangwirkungen. Mit dem 6. Vers ist die Form eigentlich geschlossen. Der 7. öffnet sie wieder und greift wie ein Echo, eine Erinnerung, eine Frage auf das Vorhergegangene zurück. Sie betont stark das Melodische gegenüber dem Rhythmischen.

Nach dem „Walther" verläßt die Droste die Stanze in ihrer epischen Dichtung. In häufigen Variationen erscheint sie nun als lyrische Strophe.

Das erste Epos der Reife, das „Hospiz", hat formal denselben Bruch mit dem „Walther" vollzogen wie in Stoff und Gehalt. Die Droste verwendet jetzt 4-hebige jambische Verse, meist paarweise gereimt, nach englischem Muster (Scott). Die Einteilung nach Abschnitten erfolgt nicht mehr nach melodischen, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten. Wie später im „Vermächtnis" ist noch manchmal das Bestreben zu erkennen, die Form als sichtbaren Ausdruck des Inhalts zu behandeln, als ein „bedeutsames Aeußres, die sprechende .. Physiognomie jedes Dinges"[234]. Reimhäufungen, Waisen und weite Reimbindungen haben die Aufgabe von Sinnassoziationen. Eine nur teilweise Füllung des letzten Verses im I. und II. Gesang des „Hospiz" hält die Droste von „entscheidender Wirkung"[235].

Im „Vermächtnis" wird, wie zu erwarten war, diese Tendenz noch gesteigert und der Rahmen im Versmaß des „Hospiz" fortgeführt, die Erzählung selbst aber in 5-füßige Jamben gefaßt und dadurch von dem inhaltlich und zeitlich getrennten Rahmen abgehoben. Die Reimtechnik steigert sich zu Künsteleien, wie die den Sinn der Einleitung zusammenfassenden Reimbindungen 15/16/19/26/35 und 5-fache Reimhäufung[236].

In der „Schlacht" sind die neuen Anschauungen vollständig verwirklicht. Um Teile gegeneinander abzuheben, werden nicht mehr melodische und rhythmische Mittel verwendet, sondern grammatische. Episoden werden der präsentischen Haupthandlung gegenüber im Imperfekt berichtet[237]. Die paarweise Reimbindung hat den wechselnden Reimgebrauch fast ganz verdrängt. Das Klangmittel des weiblichen Reims tritt immer mehr zurück[238].

Dem gegenüber stellt das Rückgreifen zur Strophenform im „Spiritus familiaris" eine auffallende Erscheinung dar. Es ist wohl nur durch Annähern an die volkstümliche Romanzendichtung zu erklären und als Zwischenglied und Brücke zu den eigenen Balladen der Droste. In den Entwicklungsgang der Droste läßt sich der „Spiritus familiaris" nicht einreihen. Dazu steht er zu abseits, und dazu mangelt ihm jede epische Stetigkeit. Er besitzt nur balladeske Sprunghaftigkeit.

---

[234]) A. W. Schlegel dram. Kunst III 116.
[235]) Lit. Handw. a. a. O. 1880. Sp. 68.
[236]) 247 ff.
[237]) z. B. I 147/63, 229/77, 289/450.
[238]) Hospiz 12 % weibl. Reime, Anfang der Schlacht 11 %, Ende 5 %.

Friedrich Schlegel sagte einmal, „Noten zu einem Gedicht sind wie anatomische Vorlesungen über einen Braten“[239], und wendet sich gegen das erklärende Eingreifen, gegen das Eindringen der prosaischen, vernünftigen Welt in das Reich der dichterischen Freiheit. „Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie.. zu versetzen“[240]. Es liegt ganz klar im Wesen der romantischen Dichtung, daß sie keine erklärenden Anmerkungen kennt, da sie keine Wirklichkeit nachahmen will. Auch im „Walther“ wären sie nirgends denkbar. Im „Hospiz“ aber gibt die Droste geographische Erläuterungen über Lage und Eigenart der einzelnen Berge. Bezeichnender- und notwendigerweise verschwinden Anmerkungen im „Vermächtnis“, dessen Gewicht einzig auf dem Menschen ruht. Sie treten dann in verstärktem Maße in der „Schlacht“ wieder auf, einmal sogar bis zum Raum einer Seite anwachsend, und geben geschichtliche, geographische, auch kunstgeschichtliche Bemerkungen, die über das Stück hinausgehen, und rechtfertigen sogar dichterische Freiheiten, welche die Droste veranlaßt wurde, „zur Erhöhung des Interesses.. einzuschieben“[241]. Das geht weit über die Anforderungen der deutschen Klassik an Objektivität und Wahrscheinlichkeit hinaus, als typisches Zeichen einer Zeit, die in der Reaktion gegen die Romantik die Wirklichkeit über alles schätzt und die Phantasie für verdächtig hält. Im „Spiritus familiaris“ schließlich läßt die Droste ihre Quelle einfach daneben abdrucken.

Im „Walther“ fallen die häufigen Komposita auf, die bei Fouqué beliebt sind, zur Schaffung neuer Abstrakta aus Konkreta. Sie setzen oft zwei Begriffe in geistige oder seelische Beziehung, die sie als unmittelbare und sinnliche Eindrücke nicht besitzen. Später mußten sie der Neigung nach Versinnlichung weichen.

Liebessonnenschein, der Freudestumme, der Ahnungsbange, (Walther)[242].

Wunderkühn, Schreckensriegel, Kampfgewitter, Wahnsinnsnebel (Fouqué)[243].

Das Adjektiv wandelt sich vom stimmungsmalenden oder andeutenden zum einschränkenden, sinnlich bezeichnenden:

Süßer Held (Fouqué)[244] — milde Träne (Schulze)[245]

Der Freiheit süßes Gut — weiches dämmerndes Verlangen (Walther)[246]

trübe Hast (Hospiz)[247]

träges Knacken (Vermächtnis)[248]

scharfe Münze (Schlacht)[249]

verglaster Föhrenwald (Spiritus familiaris)[250].

Das Verb verliert seine poetisch gesteigerte Allgemeinheit und wird charakterisierend.

---

[239]) Jugendschr. II 209.
[240]) Fr. Schlegel Jugendschr. II 362.
[241]) zu I 701.
[242]) 130, 144. 149.
[243]) Corona 26, 26, 27, 21.
[244]) Corona 206.
[245]) a. a. O. I 192.
[246]) 168 u. 139.
[247]) III 418.
[248]) 128.
[249]) I 438.
[250]) II 6.

Sehnsucht.. hatte sich erschwungen (Fouqué) [251]
Es klirrt das Schwert, die Lanze saust und gellt (Schulze)[252]
Es rauscht der Speer — jedes Auge wallt (Walther)[253]
klatscht. den. Stier (Hospiz)[254]
Des Kleides Reibung flüstert am Gestein (Vermächtnis)[255]
Wo Blitz an Blitze niederzackt (Spiritus familiaris)[256].

Das Bild ist dem Romantiker ein Mittel zur Herstellung einer inneren Gemeinschaft von körperlich oder begrifflich Getrenntem.

Auf ihren Lippen schien ein letztes süßes Wort emporzublühn (Schulze)[257]
Erblüht sein Schloß in immer süßrer Helle — Zypressen keimen von des Mägdleins Munde (Walther)[258].

Im „Hospiz" ist die Sinnlichkeit manchmal noch gewaltsam:
Die glas'gen Wogen durchrollt des Mondes Silbertuch[259].
Daneben aber schon:
Wo ew'ger Lampe schlummernd Licht geträumet hat ein mattes Rund[260].
Einen Laut.. so hohl und heiser.., wie ihn die Woge ächzt im Klippenloch (Vermächtnis)[261].
Jede Lust... schwerhauchend auf der Landschaft lag (Schlacht)[262].
Der Verzweiflung Schlange fühlt er kalt zum Herzen niederrinnen (Spiritus familiaris) [263].

Man merkt leicht, daß die Droste die große sinnliche Kraft ihrer Bilder zumeist der Beseelung verdankt, deren Gebrauch keineswegs neu ist und auch von den Romantikern in ganz großem Umfange gepflegt wurde. Das Wesentliche aber liegt in der Art der Anwendung. Der Romantiker erreichte durch Beseelung die Einbeziehung der Umwelt in seinen Lebenskreis. Er stellt zwischen sich, der lebenden, und der leblosen Welt eine Gefühlseinheit her. In Warheit bedeutet das eine Vermenschlichung der Natur, ihre sinngebende Wiedererschaffung aus dem Menschengeist, dessen Dichtung. Die Stellung der Droste ist dieser schroff entgegengesetzt. Ihrer Dichtung ist meist nicht der Mensch Ausgangspunkt, sondern die Natur. Darum heißt bei ihr Beseelung nicht das Hineintragen persönlicher Gedanken und Gefühle in die Außenwelt, sondern der Versuch, sich in den Gegenstand zu versenken und aus seinem Geiste heraus zu empfinden. Dem Romantiker ist die Widerspiegelung seiner eigenen Welt das Wesentliche. Die Droste schaltet ihr subjektives Interesse aus und versucht nur, Aufnahmeorgan, Spiegel zu sein für das fremde Wesen. Das ist die Ehrfurcht vor jeder menschlichen und außermenschlichen Individualität, wie sie bisher unbekannt war. Darin beruht im Wesentlichen die Objektivität ihrer Kunst.

---

[251]) Corona 243.
[252]) I 290.
[253]) 129 u. 148 (vgl. C — Br 14).
[254]) III 313.
[255]) 166.
[256]) VI 2.
[257]) a. a. O. I 85.
[258]) 130.
[259]) I 232 f.
[260]) II 47 f.
[261]) 470 ff.
[262]) II 225 u. 227.
[263]) I 4.

Lyrik.

Die Eigenart des Epos hat es mit sich gebracht, daß bei seiner Betrachtung das Werk fast allein im Vordergrund stand. In der Lyrik wird der Dichter wieder deutlicher in Erscheinung treten. Denn im lyrischen Gedicht kann — wie es schon A. W. Schlegel mit anderen Worten aussprach[264] — die innere Bewegung des Menschen ihre unmittelbarste Gestaltung in Wort und Ton finden, unter Verzicht auf Versinnlichung als Bild und Handlung, den Vorbedingungen des Epos. Diese verinnerlichende und vergeistigende Neigung der Lyrik ermöglicht den „durch Leiber und Wüsten zertheilten Menschenseelen“[265] den Ausdruck ihrer gemeinsamen Gefühle. „Aus dem Abgrunde des Seins“[266] singt der lyrische Dichter; sein Werk ist der „Chor im Drama des Lebens — der Welt“[267].

Es wurde schon öfters hervorgehoben, daß Novalis, Jean Paul, Tieck, daß alle Romantiker das höchste Ziel der Kunst darin sahen, die seelische Einheit hinter der körperlichen Vielheit, den Geist hinter aller Erscheinung zu offenbaren. Darin liegt auch die Erklärung für die lyrische Grundstimmung ihrer Dichtung und das starke Eindringen lyrischer Elemente in ihr episches und dramatisches Werk.

Daß die Kunst der Droste im Epischen wurzelt, wurde bei Behandlung der Epik betont und begründet. Nur ungewöhnlich gesteigertes Lebensgefühl trieb lyrische Blüten aus diesem Boden: die Sehnsucht der Jugend und die Liebe der Alternden.

Die Gedichte der Droste verteilen sich deutlich auf zwei weit entfernte Zeitabschnitte. Der eine liegt in ihrer frühen Jugend, der andere, den größeren Teil der Gedichte umfassend, in den Jahren 1840—44.

Da in den Jugenddichtungen Wort und Wesen als unselbständig und ungeklärt erscheinen, so können diese vorübergehend außer acht gelassen werden. Dadurch wird das Zusammendrängen der reifen Lyrik auf das Ende des Lebens umso augenscheinlicher. Unter den mit einiger Bestimmtheit zu datierenden Gedichten (das „Geistliche Jahr“ ausgenommen) stehen 15 der Jahre 1820—39 86 aus der Zeit von 1840—44 gegenüber. Während in der ersten Ausgabe der Werke (1838) die lyrischen Gedichte nur als „Ruhepunkt“ zwischen den Epen stehen[268], sind sie in der Sammlung von 1844 den Epen an künstlerischem Wert und räumlichem Umfang ebenbürtig.

Bis auf den „Spiritus familiaris“, dessen balladesker Charakter ihm eine Sonderstellung zwischen Epik und Lyrik anweist, sind die zeitlichen Höhepunkte der beiden Gattungen scharf getrennt.

Daß die lyrische Hochflut erst mit der Zeit der innigsten Freundschaft zu Levin Schücking zusammenfällt, während der Gipfel epischer Kunst schon

---

[264]) Vgl. Vorles. I 340.
[265]) J. Paul 15.—18. Teil S. 96.
[266]) Nietzsche Werke Taschen-Ausg. Stuttgt. 1921, I 73.
[267]) Novalis II 304.
[268]) C — Br 115.

vorher erreicht ist, hat Sinn und Notwendigkeit: der Lyriker ist der erschütterte Mensch schlechthin ; er hat die Ruhe der Betrachtung verloren und erlebt in der Welt sich selbst und in der Weltbewegung seine eigene.

Wenn sich die Droste auch niemals bis zur vollen Entfaltung ihrer Persönlichkeit von der Verwobenheit mit der Natur, dieser typisch epischen Haltung loslöst, so bedeutet doch die Liebesfreundschaft zu Schücking ihr spätes Erwachen, sei es auch nur, um daraus ein schweres Entsagen reifen zu lassen. Erst als sich ihr abgeschlossenes Leben öffnet[269], empfindet sie ein Du sich gegenüber: „Seit ich ins Auge dir geblickt! Wie ist nun jeder Welle Borden Ein Menschenbildnis eingedrückt!“[270]. Der Liebe bedurfte es, dem Drang, Außenstehendes an sich zu reißen und darin seinen Widerhall zu finden, um der Droste die Entzweiung der Welt zu zeigen und dadurch die Lyrik in ihr zu entfalten.

Die Jugendwerke der Droste lassen selbst dem suchenden Blick nur wenige Anzeichen der späteren Entwicklung erkennen. Gegenstand und Form spiegeln ein weites Umhertasten wider. Oft liegt sogar das Gefühl in den Fesseln der Nachahmung[271]. An wenigen und zerstreuten Stellen gestattet die Lyrik noch am ehesten einen Einblick in die Mädchenseele der Droste[272].

Oft sind die Jugendgedichte nur ein Nachzeichnen des Vorbildes. „Erinnerung“[273] wiederholt das zuvor schon von Matthison[274], Friederike Bruns[275] und Goethe[276] gestaltete Thema „Ich denke Dein“, und die „Ballade“[277] und „Edgar und Edda“ folgen Bürgers „Leonore“. In den „Drei Tugenden“ werden Schillers aufklärerische „Worte des Glaubens“ in christlichem Sinne umgebogen.

Literarische und sonstige Bildungselemente beherrschen die Anfänge der Drosteschen Kunst mit aller Eindeutigkeit, während sie später stark zurücktreten oder weniger erkennbar sind. So bedeutet der Schritt von „Edgar und Edda“ zu den „Drei Tugenden“ die Abkehr vom Sturm und Drang und seinen Motiven der Freude des Landlebens und des Abendgefühls, von Philomele und Luna zu Schillers Ethos und seiner Gedankenlyrik, seiner intellektuellen Auseinandersetzung mit den letzten Fragen des Lebens. Nach dem „Philosophen“ liegt der Übergang zur Romantik als literarischen Richtung in dem spontanen Ausbruch des Gefühls, der äußeren und inneren Zersprengung der Form. Die Form wird getreuer Spiegel des Inneren. Aber dieser Weg ist nur äußerlich und bewirkt keine wesentlichen Änderungen des seelischen Untergrundes. Jenseitsdrang und Unendlichkeitssehnsucht ist die allen Gedichten dieser Zeit gemeinsame romantische Gesinnung, wenn sie auch von konventionellen Motiven überdeckt ist.

Meistens werden abstrakte Gedanken und allgemeine Gefühle gestaltet. Themen wie „Der Schwermütige“, „Der Abend“, „Drei Tugenden“, „Der Dichter“, „Unruhe“ finden sich ganz ähnlich bei Tieck wieder: „Melankolie“,

---

[269]) Vgl. „Spätes Erwachen“.
[270]) dasselbe.
[271]) Vgl. „Walther“.
[272]) Vgl. „Die Sterne“, „Der Dichter“ u. bes. „Unruhe“.
[273]) A. v. Dr.-H. Ungedrucktes hg. v. Karl Schulte-Kemminghausen, Münster 1925. S. 10.
[274]) „Andenken“.
[275]) „Ich denke Dein“.
[276]) „Nähe des Geliebten“.
[277]) Ungedrucktes a. a. O. S. 16.

„Abend", „Tugend", „Der Dichter", „Zweifel". Die Natur ist darin nicht Gegenstand, sondern Stimmung. Darum dichtet die Droste auch keine Abendgemälde, sondern „Abendgefühle". Der Ausgangspunkt ihrer Jugenddichtung ist die Empfindung, in den späteren Werken das Bild. Im „Schwermütigen" erlebt sie wie Tieck in „Melankolie" die Natur nur als Anregung und Farbe, als „ländlichen Reiz"[278]. „Und ein Kranichheer zieht durch die Lüfte, Stimmt zur Wehmut das erfüllte Herz"[279].

Wenn zwei Jahrzehnte nach dem stürmischen Durchbruch ihrer Jugend in „Unruhe" die Dichtung der Droste wieder erwacht, dann liegt die in der „Ledwina" beobachtete Wandlung hinter ihr. Ihre epische Haltung hat selbst die Lyrik in ihren Bann gezogen. „Die Elemente", „Der Säntis" und „Des alten Pfarrers Woche" sind dafür der deutlichste Ausdruck. War in den Mädchengedichten Erleben und Denken fast der einzige Gegenstand der Behandlung, so weicht nun das Persönliche und Seelische vor der leiblichen Gegenwärtigkeit und Eindringlichkeit der Dinge. Lebte früher der Dichter in „süßer Erinn'rung"[280], so jetzt im Anschauen der Welt. Die Natur in ihren großen und elementaren, durch Tages- und Jahreszeiten bestimmten Formen wird mit solch unpersönlicher Aufmerksamkeit der Sinne dargestellt, daß man fast von einem trockenen Aneinanderreihen sprechen könnte. Wenn die Droste früher an den Urquell des Seins hinabsteigen wollte, um vom Körper befreit seinem Geheimnis zu lauschen[281], so versinkt sie jetzt im Anblicken der leiblichen Erscheinung. Ehemals liebte sie das unruhige Leben der Seele über alles, nun formt sie in der Idylle den durch die Zeit klar gegliederten Ablauf des Daseins[282]. Sie hat jeden „Sinn für das Chaos"[283] verloren.

Bei Tieck aber hat selbst die „Idylle" chaotische und auflösende Bewegtheit und kennt nicht Ruhe und Begrenzung: „Und es dehnet sich ihr das Herz aus,... Bis die irdische Hülle zerreißt." Als er einen Zyklus Gedichte über die Elemente schuf, da besang er die „Lebens-Elemente"; er verbindet die elementaren Kräfte in Mensch und Natur zu innigstem Verein durch die christliche Erlösung. Auch in den „Elementen" der Droste schmiegt sich der Mensch anfangs in die weiche „Luft" ein, aber am Ende zeigt ihm das „Feuer" drohend „den Unterschied Von dir zu Elementes Zier", von seiner Nichtigkeit und der allmächtigen Natur. Die Droste schildert die Elemente als sichtbare Erscheinung, Tieck als Kräfte, die aus dem Innern dringen.

Wenn die Droste Gedichte an den „Säntis" richtet, so zeichnet sie sein Bild aus der Anschauung und umgibt ihn mit der Stimmung des Jahreslaufs. Lenau wendet sich „An die Alpen" aus Erinnerung und Dankbarkeit für Klärung seines eigenen Wesens. „Natur giebt sich mit Geistern dir zu eigen, Wird dienen deinem Menschensinn"[284]. Eichendorff besingt keine bestimmten Orte und Gegenden; Berge, Wälder, die ganze Natur sind ihm nur Zeichen für seine Gefühle, wie in der Jugenddichtung der Droste „in blauer Ferne die Berge"[285].

---

[278]) „Die Freuden des Landlebens".
[279]) „Abendgefühl".
[280]) „Der Dichter".
[281]) Vgl. „Die Sterne".
[282]) Vgl. „Des alten Pfarrers Woche".
[283]) A. W. Schlegel Vorles. I 356.
[284]) Tieck „Wald, Garten, Berg": „Die Berggeister".
[285]) „Der Abend".

Als der Droste das selbständige, leibliche, außermenschliche Dasein der Natur aufging, war es notwendig, daß es sich ihr zuerst in seinen großen Formen und dem eindeutig sichtbaren Wirken kundtat. Auf dieser Stufe entstand das „Hospiz auf dem großen St. Bernhard", „Die Elemente" und „Der Säntis". Erst in den „Heidebildern" lernt sie im alltäglich Kleinen und Unscheinbaren die Größe der Natur sehen, die ohne Bedacht auf Rang und Wert in jedem Teilchen sich vollendet darstellt. Nun verwirft sie es, auszuwählen und damit wertend einzugreifen, und liest mit gleicher Aufmerksamkeit selbst das fast Unsichtbare vom Boden auf.

In den „Heidebildern" und den Balladen erreicht die Droste einen Höhepunkt ihrer Lyrik. Aber das epische Element ist trotzdem beherrschend und Ausgangspunkt ihres Dichtens.

Wie die Balladen schon als Gattung dem Epischen nahestehn, so die „Heidebilder" durch ihre stoffliche Herkunft aus der „Schlacht im Locner Bruch". Jedes einzelne Motiv, das hier lyrische Gestalt erhält, ist schon im Epos angeschlagen[286]. Die Droste zeichnet Bilder, objektiv geschaute Natur, worin die eingestreuten (alten oder leicht umgearbeiteten) Volkslieder wie ein Wechsel in der Gattung empfunden werden[287].

Das Bild aber schien A. W. Schlegel, Tieck und Jean Paul eine Gefangenhaltung des unendlichen und einen Geistes, den sie im Gesang von dem endlichen und vielgestaltigen Stoff zu befreien suchen[288]: „Wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffern geistiger Intentionen erblicken"[289]. In der „Abendröthe" sah Fr. Schlegel den Geist durch die Dinge hindurchbrechen: „Alles scheint dem Dichter redend, Denn er hat den Sinn gefunden; Und das All ein einzig Chor, Manches Lied aus einem Munde". Die Droste schildert die Natur als sicht- und hörbare Welt der Gegenstände. Die Stimmung, die darin wohnt, ist der Duft der Erde und nicht das Gefühl des Menschen. Ihre Fragen und Betrachtungen erwarten keine Antworten und Sympathien in der Natur; es sind Ausrufe und Worte angespannter Sinne. In ihren Jugendgedichten hatte auch sie geglaubt, daß in den Tiefen der Natur die Wahrheit wohne und ihr Geheimnis in mystischer Sprache entdecke[290], daß, wie Novalis sagt, nur der Herr der Erde sei, „Wer ihre Tiefen mißt" und ihren „geheimen Bau versteht"[291]: der Adept, der Eingeweihte. Der Romantiker dichtet die Natur auch nicht in Bildern, sondern in Liedern. Er geht vom Menschen aus an sie heran und macht sie zum Widerhall seiner Seele. Der Ausgangspunkt der Droste aber ist der Gegenstand. Ein Vergleich von Lenaus „Schilfliedern" mit den „Heidebildern" macht den Unterschied Drostescher und romantischer Kunst deutlich. Zuschauend steht die Droste am „Weiher" und läßt „Das Schilf", „Die Linde", „Die Wasserfäden" und die „Kinder am Ufer" von ihrem Denken und Tun sprechen. Ihre eigene Person ist ganz im Zuhören und Wiedergeben aufgegangen und vor dem Interesse an den Dingen ausgelöscht. Die redenden Pflanzen sind Zeichen dieser ihrer Selbstentäußerung und ihres Willens, aus der Natur heraus zu sprechen; es sind keine Allegorien oder Symbole.

---

286) Vgl. Die Heimat, Dortmund (1923) Jg. V, 165.
287) Vgl. „Die Mergelgrube", „Das Hirtenfeuer".
288) Vgl. Tieck „Die Töne", J. Paul 59. u. 60. Teil S. 162.
289) A. W. Schlegel Vorles. II 62.
290) Vgl. „Der Philosoph".
291) „Bergmanns-Leben".

In Lenaus „Schilfliedern“ singt das Ich von seiner Sehnsucht, deren Schatten riesengroß durch die Natur gleiten, als mystischer Widerschein seiner eigenen Seele. Die Weiden säuseln, die Winde klagen, und das Rohr flüstert nur von seinem, des Sängers, Leid. Tönend bebt und lebt die Welt von seinem Herzschlag. Beide sind sie ein „Organischlebendiges..... ein Symbol jener höhern geistigen Einheit, worunter Natur und Menschenleben begriffen sind“[292]. Ihre innere Vereinigung schafft äußere Bewegung, Natur und Mensch, beide sind in stetiger Wandlung und Verwandlung. Die Droste aber sieht die Natur als das Dauernde im menschlichen Wechsel:

Hebt grüner Wälder Trieb und Macht
Neurauschend in die Luft,
Zieht hinten Städte, eitel Pracht,
Blau' Berge durch den Duft.

Eichendorff[293].

Heiß, heiß der Sonnenbrand
Drückt vom Zenit herunter,
Weit, weit der gelbe Sand
Zieht sein Gestäube drunter;
Nur wie ein grüner Strich
Am Horizont die Föhren;

Annette v. Droste-Hülshoff[294].

Die Droste erlebt die Natur plastisch begrenzt, Eichendorff melodisch bewegt, jene bildhaft, dieser musikalisch.

Im Wesen der Ballade schon liegt eine Verbindung von Lyrischem und Epischem. Die lyrische Formung eines epischen Gegenstandes: so ließe sich die Ballade von der Droste aus bestimmen; eine „in leichtem Gesange dargestellte Geschichte“: so nennt A. W. Schlegel die Romanze[295]. Die Definitionen decken sich, aber Ausgangs- und Schwerpunkt liegen verschieden. Die Droste kommt vom Epos her; sie erstrebt Spannung und sinnfällige Entscheidung, deren höchste Steigerung sie in der „Vergeltung“ erreicht. A. W. Schlegel geht von der Lyrik aus, stellt eine Idee dar und zeigt die innere Wirkung[296]. Der Romantiker nennt seine lyrisch-epischen Dichtungen meistens Romanzen, die Droste die ihren Balladen. So wird der Unterschied auch äußerlich betont.

Schiller hatte die in nordischer Schwere und Nebligkeit geisternde Ballade der Volksüberlieferung und der Bürgerschen Neuschöpfung unter die plastische Sonne Griechenlands und seiner Gottmenschen verpflanzt. Die Romantiker führten sie wieder von den Göttern zu den Geistern, aus klassischer zu christlicher und germanischer Mythologie zurück[297]. Die Droste bleibt stofflich dieser Neigung treu: sie entnimmt die Gegenstände vornehmlich heimischen Mythen und mythisch gewordener Geschichte. Ihr geistiger Abstand zur romantischen Ballade aber wird an den Gespenster- oder Geisterballaden deutlich.

---

[292]) Lenau Rezens. von Gg. Keil „Lyra und Harfe“, Lpzg. 1834.
[293]) III 288.
[294]) „Die Krähen“.
[295]) Vorles. III 162.
[296]) Vgl. A. W. Schlegel „Die Warnung“.
[297]) Vgl. Brentano „St. Meinrad“, „Die Gottesmauer“; Eichendorff „Lorelei“, „Die Riesen“; Tieck „Siegfried der Drachentöter“, „Weland“.

Die Erscheinung ist bei der Droste ein Nervenerlebnis, das fast immer die Deutung als Sinnestäuschung zuläßt[298]. Sie zeigt Wirkungen eines von außen kommenden Erlebnisses, dessen objektive Ursachen absichtlich ungeklärt bleiben und auch unwesentlich sind. Sie versucht niemals eine seelisch vertiefende Deutung; die sinnliche und sichtbare Kraft fesselt sie allein.

Für Brentano und Eichendorff sind die Gespenster Symbole geistiger Mächte, personifizierte Schauer der Natur, womit sie „die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos (der Natur)... bevölkern und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken“[299]. Diese etwas oberflächliche Deutung auszusprechen war dem im Grunde tief ungläubigen Tieck gemäß, der die Geister des Volkes zu Requisiten seiner Dichtung machte. Aber auch den anderen Romantikern sind Nixen, Elfen, Kobolde nicht Wesen, sondern Vertreter einer gestaltlosen Allgewalt der Natur, dichterische Vermenschlichungen zauberhafter, verlockender und vernichtender Mächte in Wald und Wasser[300].

Eichendorff und Brentano wehren jeden kritischen Angriff auf die Gestalten ihrer Dichterphantasie durch ihre Zurückverlegung in mythische Vorzeit ab. Im „Grauen“ zerstört die Droste absichtlich die Schauer-Stimmung einer Burg durch ihre Verwendung als Papiermühle. Sie scheut sich nicht, den Gegenstand ihrer Balladen der Gegenwart zu entnehmen[301].

In den „Schwestern“ verzichtet sie auf jede sagenhafte, historische und geographische Ferne als Gewand für Handlungen und Erlebnisse. Sie zeichnet ein krasses Bild sozialer Zustände. Brentano formte einen ähnlichen Gegenstand — „Ich kenn' ein Haus, ein Freudenhaus“ —, aber er löst das einmalige Geschehen in legendärer Allgemeinheit auf.

Das „Geistliche Jahr“ ist die dritte zusammenhängende Gruppe von Gedichten aus der Zeit der Vollendung. Die Droste schrieb damit ein Werk „schwankend in sich selbst, wie mein Gemüt in seinen wechselnden Stimmungen“[302]. Man möchte daraus auf rein innerliche Lyrik schließen, vielleicht in liedhafter Form. Aber die seelischen Kämpfe und Nöte der Droste widerstreben der Gemeinsamkeit des Liedes. Das gerade ist ihre Qual, sich ausgeschlossen zu fühlen von der religiösen Gemeinschaft, eigene Wege gehen zu müssen. Der Zwang zyklischer Ordnung nach dem Kirchenjahr, den sie sich auferlegt, bleibt äußerlich und Hemmnis der inneren Bewegtheit, die sie nicht in Tönen und Gefühlen, sondern in Begriffen und Gedanken gestaltet. So sehr der Gegenstand eine rein lyrische Formung begünstigt, so deutlich zeigt sich die Schwäche der Droste in dieser Richtung. Es ist bezeichnend, daß die besten Gedichte, die sie im „Geistlichen Jahr“ geschaffen hat, „nicht von einem Gedanken, sondern von einem B i l d e ausgehen“[303].

Brentano nahm sich in den „Sonntäglichen Evangelien“ denselben dichterischen Vorwurf: für die Festtage des Kirchenjahres einen Gedichtkreis zu schaffen. Die Droste läßt das jeweilige Evangelium nur als Motto, als Wegweiser ihrer eigenen Gedanken gelten. Brentano hält an der biblischen Geschichte fest. Wie die Droste alle Gedanken und Gefühle in ihrer Person zu-

---

[298]) Vgl. „Der Graue“, „Fräulein v. Rodenschild“, „Vorgeschichte“.
[299]) Tieck Gesammelte Novellen a. a. O. XIV 128.
[300]) Vgl. Brentano „Auf dem Rhein“; Eichendorff „Die Zauberin im Walde“, „Der stille Grund“.
[301]) Vgl. „Der Mutter Wiederkehr“.
[302]) II 2, 328.
[303]) I 1, XXI.

sammenfaßt, so läßt er seine Individualität spurlos in dem Symbol aufgehen. Und wenn er es liebt, das Gedankliche in strenger Absonderung dem Gedicht als Stoßgebet folgen zu lassen, so ist das allgemeinste Erlösungssehnsucht und keine einmalige, private Not.

Brentano kannte nicht dieses Gefühl trostloser Verzweiflung: „Ich fühle der Vergeltung mich geweiht, Ich fühle dich, doch nicht mit Freudigkeit." (A. v. Dr.-H.)[304]. Ihm linderte „der Reue fromme Lust"[305] und die Sicherheit untrennbarer Verbundenheit mit Gott sein Schuldgefühl, „Denn um mich zu verderben, Müßt' Gott selbst untergehn"[306]. Er fühlte sich als gläubigen Sünder, die Droste als ungläubige Liebende[307]. Die süße Innigkeit der „Geistlichen Lieder" des Novalis wurzelt in derselben Gewißheit einer Einheit von Welt und Jenseits, von Natur, Mensch und Gott wie Brentanos geheimstes Geborgenheitsgefühl in seinen Erbarmungsschreien[308]. Eine tiefe Kluft trennt in der Welt der Droste die untergeistige Natur von der überirdischen Gottheit: „Hab' ich grausend es empfunden, Wie in der Natur .. Oft dein Ebenbild verschwunden Auf die letzte Spur: Hab' ich keinen Geist gefunden, Einen Körper nur!"[309]. Novalis aber sieht Gott aus allen Dingen herausblicken: „Aus Kraut und Stein und Meer und Licht Schimmert sein kindlich Angesicht"[310]

Die Günderode öffnete sich den letzten Fragen des Lebens und der Religion mit hemmungsloser Unvoreingenommenheit. Von höchster Einheit aller Religiosität aus ist ihr die Frage der Konfession fremd. Auch die Droste kennt sie nicht, aber sie steht nicht über ihr, sondern darunter. Ihr katholischer Glaube ist problemlos. Nicht der weite Atem des Lebens umweht ihn, sondern die Seufzer ihrer beengten Brust.

Ein forderndes Verhältnis, das sie zur Natur nicht finden konnte, hat der Droste ihre Liebe zu Schücking den Menschen gegenüber gebracht. Sie, die bisher alles Bestehende durch sein reines Dasein für berechtigt hielt, beginnt jetzt über sich selbst und die Welt nachzudenken, woraus Forderungen notwendig entspringen. So weit sie sich ihrer eigenen Lage bewußt wird, bleibt es bei einem kurzen Aufbäumen gegen die Bande des Blutes, der Natur und des Geschlechts[311], bei einem Erwachen, nur um den Schmerz des Verzichtenmüssens zu erleben[312]. Ihre Liebe ist mit dem Todesgefühl zu eng verknüpft, als daß dem Aufwachen ein Aufstehen hätte folgen können.

Aber in einem viel allgemeineren Sinn wird sie von dem Willen zur Tat erfüllt: sie tritt kämpferisch auf, politisch im allerbesten Sinne des Wortes. Wie leidenschaftlich sie selbst zu den Tagesereignissen Stellung nimmt[313], läßt sich bei einem Wesen, das im Grunde nur ewigen Mächten dienen wollte, ohne einen Blick auf die Zeit gar nicht verstehen.

Dem Jungen Deutschland wurde die Verherrlichung und der Genuß des Augenblicks als lauter Protest gegen die in Vergangenheit und Zukunft le-

---

[304]) II 2, 338.
[305]) Brentano „Nach der Beichte".
[306]) Brentano V 118.
[307]) Vgl. A. v. Dr.-H. „Pfingstmontag".
[308]) Vgl. Brentano „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe".
[309]) II 2, 363.
[310]) I 82.
[311]) Vgl. „Junge Liebe", „Am Turme".
[312]) Vgl. „Die Nadel im Baume". „Vor vierzig Jahren", „Abschied von der Jugend".
[313]) Vgl. „Die Stadt und der Dom".

bende Romantik zum höchsten Prinzip. Es legte damit zugleich die Grundlage zu einer politischen Dichtung, einer Dichtung aus dem Geist der Gegenwart für die Gegenwart.

Der Geist der Droste ist aus überpersönlichen Gründen umstürzenden Ideen entgegengesetzt; aber auch sie gebraucht die Dichtung zum Ausdruck ihrer erhaltenden Anschauung und greift im Dienste des Überzeitlichen entschieden in den Streit des Tages ein. Nicht zufällig eröffnet sie die Sammlung ihrer Werke von 1844 mit den „Zeitbildern", um sich mit den Problemen und Forderungen der Gegenwart auseinanderzusetzen[314]. „Jetzt ruft die Stunde: 'Tritt .. hervor, Mann oder Weib, lebend'ge Seele!'"[315]. Es gilt das Ewige, Geordnete, Verwurzelte gegen den Zeitgeist zu verteidigen, der „jede Schranke aufgeschlossen"[316] hat, und darum wird es „Beruf" für den Dichter des Zeitlosen, sich in den Dienst der Gegenwart zu stellen, aus den Händen der Zeit sein Amt als Wächter gegen den „Geisterjanhagel"[317] zu empfangen. Selbst im „Geistlichen Jahr" ruft die Droste zur Verteidigung höchster Güter auf gegen das neue Heidentum: „Wer da lag Und träumte, ward vom Stundenschlage wach; Was sonst zerstreut, verflattert in der Welt, Das hat um deine Fahne sich gestellt"[318].

Lernte die Droste den Augenblick unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit in ihren Zeitgedichten schätzen, so hatte auch die Liebe einen Zwang zu seiner Bejahung ausgeübt. Denn da Liebe sie mitten im Vergehen traf, so blieb diesem Erlebnis, das nach Ewigkeit ruft, nur der flüchtige Augenblick im rasenden Ablauf der Zeit.

Je näher sie dem Jenseits kommt, um so diesseitiger wird ihr Denken. Der Wunsch nach Leben und nach Dauer ist noch angesichts des Todes übermächtig.

Im „Walther" hatte die Droste ganz in Erinnerung gelebt. Sie wollte „nur auf das Echo hören"[319]. Aber als sie älter wird, als für Schücking ihr Hoffen, ihrer Seele Brand und ihrer „Liebessonne dämmernd Scheinen"[320] noch einmal hell aufflammt, da strecken sich, in unaufhaltsames Vergehen verstrickt, ihre Hände nach Dauer und Halt aus. Sie sieht, wie viel Gegenwart sie bisher der Erinnerung geopfert hat, und will wenigstens von Ewigkeiten träumen. Sie wird hart gegen die Vergangenheit, die ihr die Freude am frischen Leben raubte.

Erst ganz spät schwingt sie sich zu einer neuen Lust am Leben auf, die sie in ihrer Liebe zu Schücking aus Furcht vor dem Vergehen noch nicht finden konnte. Festhalten will sie „den köstlichen Moment, den gottgesandten"[321] und seine kurzen, blassen Freuden mit Innigkeit genießen. Man glaubt einen Menschen auf der Höhe des Lebens vor sich zu sehen und keine zu Tode kranke, alternde Frau, die so vor der Vergangenheit warnt: „Weh ihm, der lebt in des Vergangnen Schau, Um bleiche Bilder wirbt, verschwommne Töne"[322], und die das Morgen haßt, das ihr das Heute morden

---

[314]) Vgl. „An die Weltverbesserer", „Alte und neue Kinderzucht", „Die Schulen".
[315]) „Mein Beruf".
[316]) „An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich".
[317]) „Der Strandwächter am deutschen Meere und sein Neffe vom Lande".
[318]) II 2, 396.
[319]) Fr. Schlegel „Abendröthe": „Der Sänger".
[320]) „An Levin Schücking".
[321]) „Halt fest".
[322]) „Die Golems".

will[323]. Man kann von der Droste sagen, sie mußte erst mitten im Tode stehen, um im Leben festen Fuß fassen zu können. Sie braucht erst das Erlebnis der Vergänglichkeit in seiner ganzen Stärke, um auch im letzten Augenblick ein Teil Ewigkeit umfassen, ein „Carpe diem" ausrufen zu können.

In ihrem Jugendgedicht „Unruhe", worin sie selbst den damaligen Zustand ihrer Seele vollkommen wiedergegeben sieht[324], will die Droste Stoff und Wirklichkeit als Fessel überwinden und „zu Boden drücken Raum und Zeit, Freiheit heißt der Seele banges Streben Und im Busen tönt's Unendlichkeit"[325]. „Alle Thränen Ach! sie trachten Weit nach ferne, Wo sie wähnen Schönre Sterne"[326]. Nur dort im Jenseits, im schrankenlosen, erdentrückten All glaubt sie das Glück zu finden. Dorthin zu schweben, strebt sie auf den Flügeln des Traumes, „der die engenden Bande der Sinne zerreißt"[327], die „Gedanken — aus ihren Schranken In ein fremdes Land" hebt[328], „wo noch kein Fußtritt schallte"[329]. Das grenzenlose, den Sinnen entrückte Reich der Phantasie ist ihre ersehnte Heimat. Wohin der Geist dringt, dort ist der Mensch zu Hause. „So viel Fremde er umfangen hält, So viel Heimath ist ihm Gewinn"[330]. Ein halbes Menschenalter später kniet die Droste demütig „vor des Blutes gnadenvoller Spende"[331] und erkennt es als einziges Band an[332]. Sie, die früher nur in den Höhen der Gefühle Verwandtschaft mit Mensch und Tier finden konnte, lauscht jetzt dem Gleichklang ihres Blutes mit dem mütterlichen Herzschlag ihrer heimischen, westfälischen Natur. „Das Bedürfniß nach heitrer Ruhe"[333] hat alle Lust nach dem „Jenseits, furchtbar, ungekannt"[334] besiegt.

Mit dem Bestreben, die Sinne durch den Traum zu überwinden, geht ganz parallel die Sehnsucht, den Körper durch den Tod zu besiegen. „Nur im Tode wird geboren"[335], nur in seiner Mitte entzündet sich „der Blitz des ewigen Lebens"[336]. Tod und Liebesgenuß verschmelzen bei Novalis zu einem einzigen Lustgefühl, weil beide die Grenzen der Individuation durchbrechen. Auch die Droste begrüßte im Tod einen „Boten... zum Licht"[337]; auch sie sang von ihrem Jugendgeliebten: „im Tode blühn ihm Seligkeiten"[338]. Ins Unbekannte glaubte sie vordringen zu müssen, um das höchste Glück zu finden. „Nach 40 Jahren" aber ist auch dieses Ideal zerronnen, und die Sehergabe wird als der fluchbeladene Zwang empfunden[339], die Grenzen von Raum und Zeit vermessentlich überschreiten zu müssen. Der Tod, ehemals ein Weg zu ungeahnten Seligkeiten, wird ihr zum Schrecknis vor dem Gren-

---

[323]) Vgl. „Carpe diem".
[324]) Vgl. C — Br 7.
[325]) „Unruhe".
[326]) Tieck „Sehnsucht".
[327]) „Der Dichter".
[328]) „Die Sterne".
[329]) „Unruhe".
[330]) Brentano V 8.
[331]) „An die Schriftstellerinnen....."
[332]) Vgl. „Junge Liebe".
[333]) Briefe an Schücking a. a. O. 190.
[334]) Schlacht i. L. Br. II 464.
[335]) Brentano V 116.
[336]) Fr. Schlegel Jugendschr. II 303.
[337]) „Der Dichter".
[338]) A. v. Dr.-H. Werke hg. v. J. Schwering, Berlin 1912. I. Teil S. XXV.
[339]) Vgl. „Vorgeschichte".

zenlosen und dem Vergehen. Erst ein Jahr vor ihrem Ende konnte sie sich mit dem Tode wieder befreunden, erst dann, als sie noch den letzten Lebensfunken zu bejahen gelernt hatte[340].

Schon im ersten Kapitel sahen wir, daß die Droste nach ihrer späten Liebe nochmals eine Wandlung erlebte, nach innen. zum Geist, der hinter aller Erscheinung die Zusammenhänge begreift. Gerade bei ihr, die im Anschauen der Sachenwelt so sehr versunken war, daß jeder ordnende Geist schwieg, mußte das betrachtende Alter die Reaktion bringen. Wie Goethe ging auch sie am Ende nach Osten und zur Romantik und sah im Körper nur noch eine Truggestalt: „Und dennoch hält sie alle uns betört, Die Form, die staubgeborne, wandelbare“[341]. Das ist die Sehnsucht, vor dem Tode die Mauern zur Unendlichkeit zu durchbrechen. So am Rande des Lebens stehend, erlangt sie manch späte, zu späte Einsicht. Waren die Gedichte früher oft nur Leben ohne den verbindenden Gedanken, so sind sie jetzt oft Weisheit ohne Leben. Es wurde der Droste klar, daß ihr Leben fruchtlos versickert war, daß sie sich nie zum Kampf mit ihm aufgeschwungen hatte. Nie machte sie etwas Menschliches sich ganz zu eigen. Vereinsamt bleibt sie mit ihrem „Zauberwort, Dem Alpengeist“[342], ihrer Kunst, der ewigen Natur und ihrem Ich. „Denn wer nicht kämpfen mag, der trage, Dulde, wer nicht zu handeln weiß“[343]. Das milde Licht des Verstehens scheint wie der Mond dem „kranken Sänger“[344]. Der Schwung der Seele ist erlahmt, die Ideale verblaßt und erloschen, und „matt wie die Natur“[345] möchte sie oftmals in deren Ewigkeit eingehen.

In formaler Hinsicht schweift die Droste in ihren Jugendgedichten von Versuch zu Versuch. Sie bildet Sonette, Hexameter und Distichen, Reimspiele und reimlose Verse, Oden, Elegien und rasselnde Balladen; sie wird antikisierend und archaisierend, wechselt in Strophenform und Rhythmus in demselben Gedicht und verwischt die Strophengrenzen.

Die künstlerische Wandlung spiegelt sich klar in der Form wider. Öffnete der Durchbruch seelischer Erregung in „Unruhe“ die bereits geschlossene Form und machte sie damit zum Abbild des Innern, so gestaltet die Droste zu Anfang ihrer Reife mit Vorliebe zyklische Gedichte und rundet sie zu einem Kreise: „Der Säntis“, „Des alten Pfarrers Woche“.

Auch jetzt findet man bei den meisten ihrer Gedichte strophische Neubildungen. Die 72 Gedichte des „Geistlichen Jahres“ z. B. weisen 71 verschiedene Formen auf. Während der häufige Wechsel in der Jugend ein Tasten und Wählen unter meist feststehenden Gebilden darstellt, modelt die reife Künstlerin das Äußere ihrer Gedichte in freien Strophen so zurecht, daß es dem Inhalt den wenigsten Widerstand bietet. A. W. Schlegel verlangte die Form als bedeutsames Zeichen des Inneren[346], als Körper, der zu möglichst reinem Ausdruck seines Inhalts vergeistigt wurde. Das sah er häufig gerade in den abstrakten romanischen Formen verwirklicht. Der Wechsel der Droste in der Form aber ist im Grunde ein Kampf gegen die Form,

340) Brief an E. Rüdiger a. a. O. Bd. CLI S. 129.
341) „Das Bild“ II.
342) „Lebt wohl“.
343) „Auch ein Beruf“.
344) „Mondesaufgang“.
345) „Durchwachte Nacht“.
346) Vgl. Dram. Kunst III 116.

um sie zu überwinden. Es ist der glühende Wille zur Wahrheit, den die Gegenbewegung zur Romantik oft nur in Härte und Rauheit verwirklicht glaubte, weil sie Glätte und Wohlklang mit trügendem Schein notwendig verbunden hielt. Von einem ausdrücklichen künstlerischen Formwillen kann bei den Neubildungen der Droste nicht die Rede sein. Und dennoch bringen sie ihre plastische Weltbetrachtung klar zum Ausdruck. In seiner Arbeit über den „Strophenbau der Annette v. Droste-Hülshoff“[347] zeigt R. Muckenheim, daß sie einen Typus vor allen anderen bevorzugt, der aus zweiteiligen Strophen mit vierhebigen Reihen besteht, die sich ganz oder teilweise wiederholen. Ein klares Beispiel dieser Art ist der „Donnerstag“ in „Des alten Pfarrers Woche“. Dieser Typus „umfaßt die bei weitem durchsichtigsten und organisch geschlossensten Strophenformen“[348], deren Verwendung gerade in den Jahren 1840—43 ihren Höhepunkt erreicht. Muckenheim selbst charakterisiert ihre Eigenart so: es „ordnet sich hier jedes rhythmische Element vom kleinsten angefangen bis zum größten dem nächst höheren unter, und alle zusammen bilden eine geschlossene Einheit, zu der sich nichts hinzufügen und von der sich auch nichts ablösen läßt“[349]. So gestaltet die Droste in völliger Freiheit und Absichtslosigkeit ein Bild klassischer Gesinnung.

Als vorzüglichstes Vermögen der Lyrik wurde zu Beginn dieses Kapitels die Umsetzung der inneren Bewegung in Musik bezeichnet. Die Lyrik der Droste scheint gerade diese Auffassung zu widerlegen, denn das epische Bild nimmt in ihr die überragende Stellung ein. Darin liegt jedoch der Grund, warum die Kunst der Droste der Lyrik widerstrebt und ungewöhnlich unmusikalisch ist.

Die Droste hatte starke musikalische Neigungen und wohl auch einige Begabung. Das Wesen einer musikalischen Natur aber wurzelt tiefer, es verlangt, daß die Welt als Rhythmus erlebt und tönend ausgedrückt werde. Dieses Erlebnisvermögen fehlt der Droste vollkommen. Ihr wird die Welt nicht zu Melodie und innerer Bewegung, sondern zu einem Bild der äußeren Sinne. Ihr Aufnehmen ist rein optisch, aneinanderreihend, nicht rhythmisch, gliedernd[350]. Sie steht so nahe an den Gegenständen und betrachtet sie so scharf, daß sie sich mosaikartig im Raume stoßen, ohne sich harmonisch zu vereinigen. Sie stellt die Dinge zufällig nebeneinander, wie ihre Sinne sie in der Wirklichkeit auflesen; jeder ordnende und überblickende Geist schweigt, sie dichtet, ohne die Natur zu verdichten. Darum ist sie als Naturforscherin nur Sammlerin des Zufälligen aus naiver Lust an bunter Mannigfaltigkeit, an der „Trödelbude“[351] der Natur. Goethe suchte das Allem gemeinsame Gesetz, die Romantiker den verborgenen Sinn. Tieck, Eichendorff und Lenau nehmen die Natur geistig, verstehend, wertend auf: „Mancher betrachtet Gemählde am liebsten mit verschlossnen Augen, damit die Fantasie nicht gestört werde“[352]. Sie sehen sie nur als Symbol ihres Innern, bewegt, mitschwingend, melodisch. Gemeinsam mit der Droste fehlt ihren Worten oft der grammatikalisch ordnende Zusammenhang. Aber die romantischen Dichter stellen die seelischen Beziehungen durch musikalische Bindung her. Anstelle der

---

[347]) Diss. Münster 1910.
[348]) a. a. O. S. 47.
[349]) a. a. O. S. 48.
[350]) Vgl. „Die Vogelhütte“ 3. Abteil. u. „Neujahrsnacht“ 9. Str.
[351]) „Die Mergelgrube“.
[352]) Athenäum I 2, 45 (A. W. Schlegel).

grammatischen Bindung der Gedanken tritt bei ihnen die der Assonanz und des Reimes.

Himmelblau,
Hellbegrünte Frühlingsau,
Lerchenlieder
Zur Erde nieder,
Frisches Blut,
Zur Liebe Muth;
Beim Gesang
Hüpfende Schäfchen auf Bergeshang.

Tieck[353].

Und die Heide steht im Lichte
Zahllos blanker Tropfen, die
Am Wachholder zittern, wie
Glasgehänge an dem Lüster.
Überm Grund geht ein Geflüster,
Jedes Kräutchen reckt sich auf,
. . . . . .
Streicht die Grille sich das Naß
Von der Flügel grünem Glas.
Grashalm glänzt wie eine Klinge,
Und die kleinen Schmetterlinge,
. . . . . .

Annette v. Droste-Hülshoff[354].

Die Droste kennt nicht diesen Ersatz für die fehlende gedankliche Bindung. Sie verlangt Klarheit der sinnlichen Darstellung; Musik aber vernichtet den Willen zur Wirklichkeit zugunsten der Stimmung und wiegt die Sinne ein. Sie macht das Wort zu einem unverantwortlichen Gefühlswert, den Gedanken zum Ton; sie schleicht ein, anstatt zu überzeugen.

Daß Begriffe, Worte und Bilder vieles nicht auszudrücken vermögen, das fühlt die Droste wohl, aber sie sucht es nicht in ihrer Dichtung zu gestalten. Die Romantiker dagegen sahen in diesem Bemühen ihre höchste Aufgabe: „Was die Worte nimmer sagten, ... Das ertöne im Gesange“[355]; „Liebe denkt in süßen Tönen, Denn Gedanken stehn zu fern“[356].

---

[353]) „Schalmeyklang“.
[354]) „Die Vogelhütte“.
[355]) Fr Schlegel „Abendröthe“: „Nachtigall“.
[356]) Tieck „Glosse“.

Lebenslauf.

Ich, Hans Hugo Abele, katholischer Konfession, wurde geboren am 19. April 1905 zu Mannheim als Sohn des Postinspektors Johannes Abele, jetzt wohnhaft in Heidelberg. Nach $3^1/_2$jährigem Besuch der Volksschule zu Mannheim trat ich in das dortige Realgymnasium II ein, wo ich Ostern 1923 das Reifezeugnis erhielt. Dann bezog ich die Universität zu Heidelberg und studierte abwechselnd je 4 Semester daselbst und an der Universität München deutsche und englische Philologie, Geschichte und Philosophie. Vorlesungen und Übungen besuchte ich bei folgenden Dozenten:

In München: Borcherdt, Förster, v. Kraus, Kutscher, v. Martin, Muncker, Oncken, Spindler, Strich, Wolff.

In Heidelberg: Andreas, Bartholomae, O. Cartellieri, Glockner, Gruhle, Hampe, Hoops, Jaspers, Lewis, Panzer, F. R. Schröder, v. Waldberg.

Diesen meinen verehrten Lehrern bin ich zu großem Danke verpflichtet, insbesondere Herrn Prof. Dr. Fritz Strich, dem ich Anregung und Förderung dieser Arbeit verdanke.